55218
XF 1172
200150
1457

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

55218
1-6
1965 MAJ
67 988

Tomul 11 BUCUREȘTI Nr. 1

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
Prof. HENRI H. STAHL

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie:
AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 11 1966 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

HENRI H. STAHL și ION DONAT, Etnografie și istorie 3

OVIDIU BÎRLEA, Folclor și istorie 13

CORNELIU BĂRBULESCU, Analiza istorică a basmului românesc „Fata cu mîinile tăiate" (ATh. 706) 27

ANDREI BUCȘAN, Jocuri de circulație pastorală 41

MATERIALE

AL. I. AMZULESCU, Cîntecul birnicului fugar în tradiția orală a liricii muscelene 55

ION GH. FILIP, Analiza etnografico-istorică a unui trup de moșie 61

ALEXANDRU POPESCU, O ipoteză istorică în legătură cu „Cîntecul lui Priscoveanu" 69

NOTE ȘI RECENZII

Două probleme de etnografie în discuția ultimului Congres internațional de istorie :

ROMULUS VULCĂNESCU, Problema peisajului rural 81

ION VLĂDUȚIU, Problema „aculturației". 83

VERA PROCA-CIORTEA și ANCA GIURCHESCU, Conferințele internaționale de terminologie a dansului popular 86

GHIZELA SULIȚEANU, Al XII-lea Congres al folcloriștilor iugoslavi . . 88

NICOLAE RĂDULESCU, „Ethnomusicology", Journal of the Society for Ethnomusicology, Volume IX, Number 1, January 1965 90

Rev. Etn. Folc. t. 11, nr. 1 p. 1–94 București, 1966

REVUE d'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11 1966 No 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

HENRI H. STAHL et ION DONAT, Ethnographie et histoire 3

OVIDIU BÎRLEA, Folklore et histoire 13

CORNELIU BĂRBULESCU, L'analyse historique du conte roumain « La fille aux bras coupés » (Ath. 706) 27

ANDREI BUCŞAN, Danses à l'aire de circulation pastorale 41

MATÉRIAUX

AL. I. AMZULESCU, La chanson du contribuable enfui, dans la tradition de la lyrique du département de Muscel 55

ION GH. FILIP, Analyse ethnographique-historique du lotissement d'un village 61

ALEXANDRU POPESCU, Une hypothèse historique sur la « Balade de Priscoveanu » 69

NOTES

Deux problèmes d'ethnographie figurant aux débats du dernier Congrès International d'Histoire :

ROMULUS VULCĂNESCU, Le problème du paysage rural 81

ION VLĂDUŢIU, Le problème de « L'acculturation » 83

VERA PROCA-CIORTEA et ANCA GIURCHESCU, Conférences internationales sur la terminologie des danses populaires 86

GHIZELA SULIŢEANU, Le XII^{e} Congrès des folkloristes jougoslaves . . . 88

NICOLAE RĂDULESCU, "Ethnomusicology", Journal of the Society for Ethnomusicology, Volume IX, Number 1, January 1965 90

ETNOGRAFIE ȘI ISTORIE

HENRI H. STAHL și ION DONAT

Ar fi să reducem la prea puțin rostul disciplinei etnografice dacă am socoti-o doar o tehnică de înregistrare și descriere a unor aspecte, materiale și spirituale, ale culturii poporului. Ca orice ,,știință'', ea se justifică doar în măsura în care, punîndu-și probleme, reușește să le dezlege, valoarea ei efectivă atîrnînd de valoarea însăși a problemelor asupra cărora se oprește.

Prima grijă a etnografului este, de aceea, a stabili care sînt problemele primordiale meritînd să fie atacate cu precădere. În alegerea lor, etnografii au a ține seama de indicațiile pe care ni le oferă din plin concepția materialismului istoric și de împrejurările concrete ale istoriei propriului nostru popor.

La noi în țară, de pildă, una din marile probleme care ni se pune în față, ca o datorie încă neîmplinită, este de a umple lacunele pe care le prezintă istoria noastră socială. Prin exegeză de documente și săpături arheologice, aflăm, din ce în ce mai clar, care a fost mersul dezvoltării istorice a poporului nostru. Rămîn totuși goluri de informație cu privire la unele probleme despre care documente nu există și pe care săpăturile arheologice nu le lămuresc.

În studiul de față vom încerca să arătăm cîteva linii mari pe care etnografia ar putea merge, pentru ca, integrîndu-se seriilor de discipline ajutătoare ale istoriei, să-și dea aportul pentru clarificarea unor asemenea probleme, în special a acelora care au dat naștere la controverse științifice, uneori la teorii vădit contrare adevărului și deseori potrivnice chiar intereselor noastre naționale.

a. Metoda ,,retrospectivă" în cercetările etnografice

Cercetarea prezentului poate fi deseori de folos pentru reconstituirea trecutului. Desigur, nu în credința romantică, azi cu totul depășită, potrivit căreia poporul era socotit a păstra comori de străveche infor-

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 1, p. 3–12, București, 1966

maţie, pe care n-am avea decît să le scoatem la iveală, prin culegere directă.

A trecut de mult vremea în care un Nicolae Densuşianu putea crede cu naivitate că a ,,aflat în poporul-ţăran tradiţiuni importante istorice despre poporul Dacilor şi despre soarta lor definitivă, tradiţiuni despre Traian ca împărat'' etc., ba chiar tradiţiuni despre ,,originea poporului roman... cari au servit de bază lui Vergiliu...'', şi care printre altele nu ezita să întrebe pe ţărani dacă n-au auzit cumva de Belizarie![1]

Metoda retrospectivă modernă are cu totul alte baze, pe care un arheolog sovietic, Mongait, le rezumă astfel: ,,pentru a stabili legăturile dintre naţiunile actuale şi străvechile triburi arheologice (lucru foarte important în problemele de etnogeneză), arheologii recurg de obicei la metoda zisă retrospectivă. Altfel spus, ei pun în paralelă fapte cunoscute, mai mult sau mai puţin recente, cu fapte mult anterioare. Dacă, de exemplu, o civilizaţie contemporană cuprinde, în limbă, obiceiuri sau moduri de îmbrăcăminte, analogii cu cutare sau cutare triburi antice, arheologii caută să lămurească dacă nu ar exista legături de moştenire între aceste două culturi. Apoi ei încearcă să lege, dacă e posibil, pe cea mai veche cu alta încă mai veche şi aşa mai departe, adîncindu-se din ce în ce în trecut. Această metodă, care procură uneori concluzii ştiinţifice de o maximă precizie posibilă, nu poate totuşi să ne scoată din încurcătură întotdeauna, ea trebuind deci să fie folosită cu toată precauţia'' [2].

Dar şi în alt sens metoda retrospectivă, adică plecarea de la cunoaşterea contemporaneităţii, ne poate fi de folos. Marx ne atrage de pildă atenţia că între cunoaşterea prezentului şi cunoaşterea trecutului există o legătură metodologică reciprocă. De pildă: ,,Societatea burgheză reprezintă cea mai dezvoltată şi mai multilaterală organizare istorică a producţiei. De aceea categoriile care exprimă relaţiile acestei societăţi, înţelegerea structurii ei, oferă totodată posibilitatea de a cunoaşte structura şi relaţiile de producţie ale tuturor formelor sociale dispărute, din ale căror sfărîmături şi elemente se construieşte ea, în parte tîrînd după sine unele rămăşiţe încă nelichidate, iar în parte dezvoltînd pînă la deplina lui semnificaţie ceea ce înainte existase doar în germene etc. Anatomia omului constituie o cheie pentru înţelegerea anatomiei maimuţei. Dimpotrivă, la speciile inferioare de animale, germenii unor elemente superioare pot fi înţeleşi numai în cazul cînd înseşi aceste elemente superioare sînt deja cunoscute. Economia burgheză ne oferă astfel cheia pentru înţelegerea economiei antice etc., dar nicidecum în maniera proprie economiştilor, care şterg toate deosebirile istorice şi pentru care toate formele sociale nu sînt decît forme burgheze''. De aceea şi Marx sfătuieşte ca aplicarea acestei metode să fie făcută ,,cum grano salis'' [3].

---

[1] N. Densuşianu, *Cestionariu despre tradiţiunile istorice şi anticităţile ţeriloru locuite de români. Partea I-a. Epoca pînă la a. 600 d. Chr.*, Bucureşti, 1893.

[2] Alexandre Mongait, *L'archéologie en U.R.S.S.*, Moscova, 1959, p. 312.

[3] K. Marx, *Contribuţii la critica economiei politice*, în K. Marx, F. Engels, *Opere*, vol. 13, Bucureşti, Edit. politică, 1962, p. 679.

Tot astfel, istoricul problemelor agrare Marc Bloch spune că ,,sînt cazuri cînd, pentru a interpreta trecutul, se cade să privim spre prezent, sau măcar spre un trecut foarte apropiat de noi. Și aceasta este, în particular, metoda pe care starea de documentație o impune studiilor agrare''. Dar și el ne face atenți că ,,metoda regresivă, sănătos aplicată, nu cere o fotografie pe care ar fi suficient să o proiectezi apoi, mereu aceeași, pentru a obține imaginea încremenită a unor epoci din ce în ce mai îndepărtate; ceea ce pretinde ea să surprindă este ultima peliculă a unui film, pe care se va trudi apoi să-l deruleze de-a-ndaratelea, resemnată a întîlni nenumărate goluri, dar hotărîtă să-i respecte mobilitatea'' [4].

De asemenea și Vasili Sinaisky vorbise de ,,metoda retrospectivă'' pe care o aplica pentru verificarea ipotezelor lui, metodă care permite ,,trecerea de la perioade posterioare la altele anterioare. Dar pentru a nu cădea, în timpul acestei treceri, îți trebuie puncte de sprijin. Le găsim în supraviețuirile care întovărășesc întotdeauna contemporaneitatea. Totuși este o mare greutate în găsirea acestor supraviețuiri, care sînt tot așa de prețioase și greu de aflat ca perlele din fundul mării''. Drept regulă, Sinaisky sfătuiește să le găsești ,,acolo unde nimeni nu le mai caută : adică în contradicțiile dintre surse'' [5].

De altfel, cu mult înainte, se pare că și Jules Michelet bănuia posibilitatea unei asemenea metode cînd spunea : ,,pentru a descoperi începuturile, poate că nu trebuie să le căutăm dibuind mereu prin întunericul care le înconjură; ci, așezîndu-ne în plina lumină a epocilor bine cunoscute, să aruncăm această lumină și asupra epocilor incerte. Sau, ca să lămuresc altfel gîndul meu : nu putem judeca mai bine un corp organizat decît prin ansamblul său; doar cunoașterea părților supraviețuitoare și înțelegerea relațiilor armonice dintre ele autorizează inducția a ceea ce lipsește și va lipsi pentru totdeauna'' [6].

Între metodele de cercetare a trecutului, folosite și în țara noastră, a figurat de asemenea această ,,retrospecție'', căreia i-am dat numele de ,,arheologie socială'' și care pleacă de la constatarea că, între prezent și trecut neexistînd vreo soluție de continuitate, orice reconstituire a trecutului care nu se poate racorda cu situația contemporană se dovedește greșită prin aceasta însăși. Societatea actuală este un capăt de fir, de la care putem porni de-a-ndaratelea spre trecut, pas cu pas, pe un drum cu atît mai sigur cu cît prin cercetare etnografică putem scoate la iveală rămășițe materiale ale unor vremuri trecute, precum și rămîneri în urmă ideologice corespunzătoare unor baze materiale de mult depășite.

E de la sine înțeles că, pentru a fi utilă, cercetarea contemporaneității nu trebuie făcută la hazard, ci trebuie centrată metodic spre dezlegarea rînd pe rînd a cîte unei probleme încă neclare din istoria noastră socială. Pe de altă parte, ea trebuie făcută în conformitate cu cerințele celei mai stricte metode științifice, adică judecînd în permanent toate fenomenele sociale ca fiind prinse în procese dialectice de continuă transformare, elementele etnografice și folclorice cercetate nefiind decît simple fragmente dintr-un context social, care nu numai că nu trebuie niciodată pierdut din vedere, ci se impune a fi cercetat sub toate aspectele lui, cu ajutorul tuturor disciplinelor sociale particulare implicate în cauză. Este absolut necesar să se procedeze la un efort comun, coordonat și îmbinat, de cercetare a prezentului și trecutului, sub toate formele, cu tot ceea ce s-a păstrat în pămînt ca urme arheologice, vechi și recente, cu tot ce s-a păstrat în arhive și tot ce s-a păstrat în domeniul vast pe care îl cercetează etnografia și folclorul.

---

[4] Marc Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Oslo, 1931, p. X.

[5] V. Sinaisky, *La cité populaire*, Riga, 1934, p. 4.

[6] Jules Michelet, *Histoire romaine*, ed. II-a, Paris, 1901, vol. I, p. 13.

Să începem prin a arăta la ce ne putem aștepta de pe urma analizei etnografice a urmelor materiale propriu-zise care concretizează pe teren anume situații trecute. Iată un exemplu :

În 1927, în satul Nerej, exista un cîmp neted, un ,,plai'', foarte curios împărțit în fîșii înguste și alungite, reprezentînd un mod de lotizare destul de răspîndit în anume categorii de sate. Înconjurat de un ,,gard al țarinii'', acest ,,plai'' distona față de restul hotarului satului aflat încă în devălmășie. Analizîndu-l, insistînd asupra semnelor de hotar care despărțeau fîșiile între ele (,,delnițele'' cum li se spune), s-a putut constata, în afară de faptul că multe din aceste semne aveau o valoare de ,,magie juridică'' foarte sugestivă pentru procesul de naștere a unor proprietăți private pe un cîmp devălmaș, și faptul mult mai important că toate fîșiile se supuneau unui calcul precis, în sistemul juridic, complicat, al ,,stăpînirii pe sumă de stînjeni''. Stabilind spița de neam al celor care stăpîneau aceste delnițe, s-a putut constata că înzestrarea și moștenirea nu operaseră pe aceste loturi de pămînt decît exclusiv pe linie masculină, fetele nefiind înzestrate cu pămînt decît începînd abia de pe la sfîrșitul veacului trecut. Documentele scrise lipseau. Dar informația concretizată în lotizările făcute pe pămînt era absolut doveditoare.

În alte sate, aceleași fîșii de pămînt nu împărțeau, pe spițe de neam, doar o măruntă țarină închisă între garduri, ci întreg trupul de moșie, ,,curelele'' curgînd de la un cap la altul al moșiei [7]. Și mai mult încă, trupurile de moșie ele însele aveau forma unor ,,curele'' alungite și așezate în fascicule paralele. Rezultat al unor operațiuni agrimensurale certe, ele puneau o întrebare : cînd, de către cine și în ce condiții sociale s-a putut face distribuirea către sate, prin procedee agrimensurale, a unui întreg teritoriu regional ? Logica lucrurilor ne obligă să urcăm pînă la epoca anterioară fundării statelor autohtone. Nu e cazul să repetăm aci argumentele ce se pot invoca, ci doar să subliniem faptul că ceea ce etnografia numește azi ,,peisagiu rural'' constituie un ,,document'' etnografic cu valoare istorică de cea mai mare importanță. Ele au fost încă de mult — deși cu greșeli teoretice — supuse de către etnografi unei analize atente (Meitzen și școala lui) [8].

---

[7] H. H. Stahl, *Vatra satului Cornova*, în ,,Arhiva pentru știința și reforma socială'', anul X (1932), nr. 1—4. De asemenea, prefața la *Nerej, un village d'une région archaïque*, București, 1939, precum și *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, București, 1938—1965, vol. I—II—III.

[8] H.H. Stahl, *Paysages et peuplement rural en Roumanie*, în volumul *Nouvelles études d'histoire*, București, 1965, vol. III.

Modul de așezare pe pămînt a vetrelor de sat, a trupurilor de moșie, modul lotizărilor interioare, modul în care este organizat economic și juridic un teritoriu, cu zone specializate agricole, pastorale, viticole etc., sistemul rețelei de drumuri etc. constituie tot atîtea documente istoric-etnografice. Astăzi dispunem de tehnici grație cărora putem reconstitui, pe baza cercetării prezentului, situații imediat anterioare, puncte de plecare spre considerații retrospective de o mai lungă bătaie : ,,drumurile moarte'', scoase din uz, de pildă pot fi ghicite pe teren, direct cu ochii, prin sumare săpături de ,,arheologie contemporană'' și încă și mai bine prin fotografii aeriene. Dacă am avea o cartogramă care să arate din acest punct de vedere, pe întreaga suprafață a țării, felul în care se distribuie, pe zone etnografice, diferitele tipuri de ,,peisagii rurale'' existente la noi și dacă le-am putea data pe un sistem de fazare cronologică, am putea înțelege mai bine procesul de împopulare a țării, baza economică a acestui proces, mergînd chiar pînă la reconstituirea, pe care o nădăjduim posibilă, a formațiunilor prestatale, de concentrare maximă a populației în vetre de formare a statului feudal.

Dar populația ea însăși, prin felul cum se distribuie pe pămînt, constituie un document etnografic. Se poate pune în lucrare tehnica unei ecologii demografice, capitol important de îmbinare a geografiei cu etnografia, grație căruia, lucrînd nu cu medii generale calculate pe zone întregi, cum obișnuiesc de obicei geografii, ci pe cele mai mici concentrări umane, mergînd pînă la sate și la așezări gospodărești mărunte, să cartografiem ,,isodemele'', atît de caracteristice prin izul lor istoric vădit.

În veacurile trecute, deplasările de mase demografice, atunci cînd rezultau dintr-un proces lent de infiltrație dinspre zone dens populate spre zone mai puțin dense, urmau anumite ,,culoare'' rămase vizibile încă și astăzi, la distanță de secole. De pildă, cartogramele de ecologie demografică îți arată că astăzi încă situația în Muntenia este următoarea : un vast rezervor de populație densă, aflat în zonele dinspre munte, în depresiuni intra și peri-carpatice și coline, din care curg spre cîmpie culoare foarte vizibile de infiltrație, dens locuite, precum cel al Argeșului, în special de la ieșirea dintre platforma Cîndeștilor și cîmpia înaltă a Dîmbovnicului, formînd o dîră de maximă densitate demografică, distonînd puternic cu zonele înconjurătoare și mergînd direct spre Cîmpia Dunării, pentru ca prin alte fîșii demografice ceva mai puțin dense, ale Mostiștei și Ialomiței, să pătrundă în Bărăganul reprezentînd pînă azi un vid demografic relativ. Cum să nu tragi deci concluzia că te afli în fața unui vechi proces de coborîre a populației de la munte la cîmpie? Mai ales atunci cînd studiul coborîrii spre vale a rețelei de orașe, studiul drumurilor sării și ale oilor, converg spre o aceeași concluzie? Rămîne desigur întrebarea epocii în care începe acest proces și care îi sînt cauzele. Pe bază de documente scrise, putem urca cel mult, și doar parțial, pînă prin veacul al XVIII-lea. Dar dincolo de acesta nu ne mai rămîn decît argumentele etnografice. Ele pot fi esențiale, cu condiția să fie stabilite cu grijă, în concordanță cu datele istoriei și ale geografiei istorice, și mai ales strînse pînă la epuizarea lor statistică și apoi cartografiate.

Aceasta nu înseamnă că întreaga cîmpie a fost cîndva goală de oameni, ci doar că modalitățile de ocupare economică a teritoriului au fost altele decît cele practicate la munte. Se pune problema mai întîi a stabilirii zonelor care, pe vremea marilor migrații de popoare, au fost ocupate de imigranți, nu atît de trecători cum s-ar crede. Dacă în adevăr tumulusurile rămase de pe urma lor au uneori caracter agrimensural, cum se pare, am putea încerca prin tehnici etnografice să stabilim care sînt zonele acestea ocupate de păstori (în special pecenegi, cumani și tătari), precum și zonele în care ei au pătruns mai puțin sau de loc (deliormane, vlăsci, dealuri și munți).

În tot cazul linia Dunării și a bălților ei se dovedește a fi fost din străvechime ocupată de altă populație decît cea nomadă. Avem pentru aceasta dovada etnografică a caracterului arhaic al tehnicii pescuitului, precum și certitudinea că nomazii nu sînt pescari și nici măcar mîncători de pește. Totuși toponimia cumană în aceste zone este importantă. Aceasta înseamnă că nomazii exploatau o preexistentă populație de pescari. O exploatau nu pentru a lua dijmă din pește, ci dijmă din comerțul de pește. Ceea ce dovedește existența unui comerț cu pește sărat, și în concluzie o legătură statornică între Dunărea piscicolă și ocnele de sare, între baltă și munte, pe rețeaua drumurilor sării, care trebuiesc deci cercetate etnografic, pe teren. Dacă adăugăm și faptul că de vreme ce s-a dovedit că masa mare a oilor nu sînt cele transhumante, coborîte din Carpați, ci cele crescute la Dunăre, de către localnici netranshumanți [9], atunci urmează pentru noi datoria să cercetăm etnografic caracterul și vechimea populației acesteia, de la cîmpie și baltă, stabilind în ce măsură reprezintă ea o arie culturală etnografică deosebită de cea a ariilor de la munte, și în felul acesta să aducem o contribuție la una din cele mai spinoase probleme ale istoriei noastre.

b. **Limba și onomastica**

În activitatea etnografului, necesitatea orientării în problemele lingvistice apare mai ales pe două căi. În primul rînd, *Atlasul limbii române* îi poate oferi acestuia, în anumite cazuri, o orientare greu de găsit altfel, care îl ajută la completarea și verificarea unor concluzii sau ipoteze de lucru. Din nefericire, pentru etnograf isoglosele Atlasului sînt prea generale, fiind întocmite pe temeiul unei rețele de anchetă prea largi, și de aceea ele nu oglindesc compartimentarea reală a teritoriului lingvistic, care poate fi descoperită numai prin cercetări făcute sat cu sat. Hărțile Atlasului ne apar ca un prețios început, pe care trebuie să tindem a-l desăvîrși, în colaborare cu dialectologii, în acea parte a sa care se referă la terminologia vieții materiale și la unele aspecte folclorice.

În al doilea rînd, etnograful este interesat să cunoască etimologia cuvintelor care denumesc ocupații, unelte și tehnici, spre a-și putea da seama de originea lor și de influențele care s-au exercitat, în acest domeniu, asupra poporului român. Remarcăm aci că, datorită contactului nemijlocit cu realitatea materială, etnograful se găseşte uneori în dezacord cu lingvistul — căruia de altfel i-a apărut, încă de mult, necesitatea de a nu separa, în cercetare, *numele* de *obiectul numit*. Să pornim de la un exemplu : în dicţionarele limbii române, termenii din economia crescătorilor de animale *perdea* şi *tizic* sînt consideraţi de origine turcă, deoarece cuvintele respective fac parte din vocabularul turcilor otomani. Pentru etnograf, ca şi pentru istoricul culturii, această concluzie stîrneşte însă îndoieli, deoarece ţăranii români, care folosesc elementele materiale şi termenii respectivi, nu s-au aflat în contact direct, la nordul Dunării, cu ţăranii turci — de la care ar fi putut să le împrumute, aproximativ în secolele XVI — XVIII — decît cel mult în raiale. Aceasta ne arată că o reexaminare a terminologiei, considerată pînă acum a fi de origine otomană, făcută de lingvişti în colaborare cu cercetătorii culturii materiale, ar putea da rezultate noi, mai ales dacă se vor întocmi, în prealabil, isoglose exacte pentru termenii cu circulaţie în popor, care nu se pot explica prin negoţul turcesc în ţările române, prin războaie şi prin influenţa clasei boiereşti ; căci, după toate probabilităţile, aceste isogloase nu vor putea fi reduse, totdeauna, la teritoriul supus influenţelor venite din raiale.

---

[9] I. Donat, *Păstoritul românesc și problemele sale*, în „Studii", 1966, nr. 1.

În anumite cazuri, rezultatele de acest fel vor putea naşte probleme noi nu numai pentru specialiştii români, ci şi pentru cercetători de peste hotare. De pildă, faptul că în română *cioban* nu este un termen turc, ci unul pecenego-cuman, cum s-a dovedit în vremea din urmă [10], poate provoca o reexaminare a lui în limba bulgară, unde este considerat de asemenea de origine otomană, căci ne putem întreba dacă protobulgarii, care vorbeau o limbă turcică şi trăiau din păstorit, la fel cu pecenegii şi cumanii, nu au lăsat ei înşişi moştenire bulgarilor-slavi acest cuvînt caracteristic economiei lor, — că deci bulgara actuală n-a trebuit să aştepte stăpînirea turcească spre a-l căpăta.

În cursul îndelungatei discuţii privitoare la geneza poporului român, *toponimia* a fost invocată adesea de cele două tabere potrivnice, care şi-au căutat argumentele îndeosebi în existenţa unor categorii de nume sau în lipsa altora. Cu timpul, destule din rezultatele la care se ajunsese — mai ales în domeniul etimologiei — au fost infirmate prin cercetări noi, dar pe de altă parte un număr important de concluzii pot fi reţinute astăzi ca sigure. Toponimia a rămas, cu toate acestea, un teren unde se înfruntă încă teorii contradictorii în problemele de bază ale istoriei noastre.

După părerea noastră, toponimia poate să devină sursă de documentare pentru etnograf — şi, prin consecinţă, pentru istorie — mai ales dacă este analizată ca fenomen de masă. Reţeaua de nume topice, dintr-un spaţiu locuit relativ întins, nu este niciodată omogenă. Ea cuprinde elemente care diferă, ca origine şi vechime, deoarece sînt produsul unor factori istorici care au diferit, la rîndul lor, după timp şi loc. Situaţiile specifice din masa de nume topice pot fi descoperite prin cercetare, cu condiţia să se pornească de la *totalitatea* nomenclaturii din spațiul respectiv, nu de la *exemple*. Este tocmai ceea ce nu s-a făcut pînă acum — spre deosebire de limbă, unde analiza cantitativă a categoriilor de cuvinte, considerate din punctul de vedere al originii, a preocupat pe cercetători încă din secolul trecut. Acest fapt arată justețea constatării după care toponimia este încă, la noi, unul dintre sectoarele prea puțin studiate [11].

---

[10] C.C. Giurescu, *Împrumuturi cumane în limba română* : *odaie şi cioban*, în „Studii şi cercetări lingvistice”, XII (1961), nr. 2, p. 205—214.

O primă analiză de felul celor despre care este vorba aci ne-ar ajuta să aflăm în ce mediu geografic a rezistat, cu precădere, elementul băștinaș de la nordul Dunării, în mileniul scurs după retragerea lui Aurelian. În această privință nu s-a ajuns încă la un punct de vedere comun, deoarece unii cercetători socotesc că protoromânii și înaintașii lor s-au adăpostit mai ales la munte și în vechiul codru, pe cînd alții susțin că urmele acestora se regăsesc numai în cîmpie, lipsind în zonele înalte. Dacă masa topică, inclusiv termenii astăzi dispăruți, ar fi supusă unei analize *pe medii*, s-ar putea dovedi probabil că zona dealurilor înalte și chiar pădurea de la șes cuprinde o toponimie mai curat românească, proporția generală a numelor străine, născute în afara limbii românești după părăsirea Daciei, în aceste zone fiind mai mică decît în cîmpia deschisă. S-ar face astfel dovada că și în țara noastră, ca de altfel pretutindeni în lume, muntele și pădurea au conservat pe autohtoni, pe cînd cîmpia a înlesnit sintezele. Acest rezultat s-ar adăuga altor constatări statistice, care au dovedit, de pildă, că pe colinele unde s-a născut „Muntenia" populația a fost izbitor mai deasă, iar așezările omenești mai numeroase și mai vechi decît în Cîmpia Română. Prima analiză ar putea fi urmată apoi de altele, care să arate despre ce fel de nume străine este vorba și în ce chip se răspîndea fiecare categorie pe teritoriu. Pentru spațiul dintre Carpați și Dunăre, aceste analize cantitative ar trebui să aibă în vedere mai ales toponimia slavă fără înțeles în română, cum și pe cea turcică din secolele X — XIII.

În ce privește modalitățile tehnice ale acestor analize, socotim că este necesar ca numele așezărilor omenești, și cele ale unor elemente geografice *locale*, să fie analizate separat de hidronimice, căci în primul caz putem întocmi cartograme de frecvență fie pe anumite compartimentări geografice, fie pe regiuni administrative relativ mici (plăși, raioane), pe cînd în cazul rîurilor analiza poate fi făcută numai pe bazine și cu mijloace de reprezentare grafică specifice. În plus, trebuie reținut faptul că, de exemplu, în cazul toponimiei slave fără înțeles în românește, din Oltenia și Muntenia, zonele de maximă densitate a numelor slave de sate nu corespund geografic, decît în rare cazuri, cu bazinele saturate cu hidronimie slavă. Este ușor de înțeles că această situație, care va trebui interpretată istoricește, este necesar să fie cît mai bine cunoscută.

Avem temeiuri să credem că studiul numelor de locuri poate fi legat, cu folos, de cel al numelor de persoane, cel puțin pentru unele perioade istorice și pentru anumite regiuni ale țării. Iată un exemplu : s-a observat, în repetate rînduri, că o parte dintre boierii români, din cea mai veche epocă pentru care avem izvoare scrise, purtau nume cumane : *Toxaba*, *Talapi*, *Tatul*, *Borcea*, *Coman* etc. Actualele mijloace de informație ne ajută să adîncim această constatare, adăugîndu-i mai întîi observația că în anumite familii boierite apar, în cursul timpului, mai mulți membri cu *același fel* de nume, ceea ce oarecum le individualizează ; iar în al doilea rînd, că nu numai boierii purtau nume cumane, ci și sătenii. Localizarea satelor apărute în documente și cercetările privitoare la stăpînirea pămîntului au dus însă și la o altă observație, care aci ne interesează în chip deosebit : *acești boieri și săteni cu nume cuman stăpîneau, sau locuiau, în sate care se găsesc situate în zonele cu toponimie cumană, iar în cîteva cazuri chiar satul respectiv poartă nume cuman.* La această constatare, făcută în documentele Țării Românești din secolele XIV — XVI, trebuie să mai adăugăm încă una, care privește o epocă mult mai apropiată. În materialul statistic de la începutul secolului trecut, care cuprinde sute de mii (sau mai mult) de nume ale locuitorilor din toate satele țării, se constată că aceștia purtau încă nume de origină cumană (care se mai pot întîlni, sporadic, pînă în zilele noastre). *Frecvența acestor nume era însă, după toate probabilitățile, simțitor mai mare în zonele cu toponimie cumană.* E deci și aci locul unor analize cantitative, spre a se vedea dacă nu este posibil să se delimiteze zone de concentrare caracteristice, care prin valoarea lor de indicație ar fi deosebit de utile pentru orientarea cercetătorilor de teren.

---

[11] Acad. Iorgu Iordan, *Realizări și perspective în lingvistica românească*, în „Limba română", XIV (1965), nr. 1, p. 10.

c. Analiză statistică și cartografiere

Ca o indicație metodologică comună tuturor problemelor pe care le-am atins — și al căror număr ar putea crește cu mult — , putem sublinia faptul că orice fel de cercetare de teren, etnografică, folclorică, lingvistică, demografică, arheologică sau de orice altă natură, nu devine doveditoare decît cu condiția epuizării materialului informativ existent și a unei ulterioare cartografieri a lui.

În locul practicii celei vechi, a argumentației prin ,,exemple'' izolate, menite mai mult să ilustreze o teorie decît să o dovedească, se impune azi considerarea în masă a fenomenelor. Odată această masă de informații strînsă, analiza ei statistică devine obligatorie. Metodele prelucrării statistice a unor mase de fenomene neomogene au fost dezvoltate în vremea noastră surprinzător de mult și nu puține sînt problemele care nici nu se mai pot dezlega decît cibernetic. Este drept că aceasta presupune o schimbare de mentalitate profesională a tuturor celor care lucrează în domeniul cercetării vieții sociale, precum și deprinderea unor tehnici de lucru ceva mai grele decît tradiționala ,,interpretare'' de cazuri răzlețe.

Tot atît de important este și faptul că masa de informații, ori de cîte ori e vorba de fenomene istorice, oricît de bine ar fi analizată statistic, nu devine perfect inteligibilă decît cu condiția să fie și cartografiată. Metoda așa-numită a ,,atlasului'' este desigur mult mai familiară etnografilor, care o practică destul de curent. Dar atlasurile elaborate la nivelul științific actual nu mai pot consista în trecerea pe hartă a unor puncte socotite reprezentative pentru o întreagă arie stabilită anterior, mai mult sau mai puțin arbitrar. Atlasul modern transcrie pe hartă rezultatele unor prelucrări statistice, procedînd după caz, uneori exhaustiv, alteori printr-un eșantionaj sever calculat, dar stabilind totdeauna frecvențe pe zone teritoriale cît mai mici cu putință, căci numai în aceste condiții cartograma devine sensibilă și face ca interpretările să devină convingătoare.

Aceste principii metodologice sînt valabile în tot domeniul etnografiei și folclorului, dar sînt în special obligatorii atunci cînd atacăm o problemă de istorie socială pe căile pe care le-am schițat și care ar merita, de altfel, o analiză metodologică cu mult mai adîncită, precum și aplicații experimentale de teren sistematic făcute.

ETHNOGRAPHIE ET HISTOIRE

Etant donné le peu de renseignements documentaires que nous avons sur l'histoire sociale des Roumains — ne serait-ce que le millier d'années de silence qui séparent la retraite des Romains de la Dacie des premières fondations d'Etats autochtones—, le présent article pose le problème de savoir si les études d'ethnographie et de folklore peuvent apporter des suggestions et des points d'appui à la solution de ce problème.

Après un court exposé de la métode que Marc Bloch qualifie comme celle de «l'histoire faite à rebours», cette étude retrace les lignes de quelques problèmes, portant principalement sur la question des paysages ruraux en tant que moyen de reconstituer, par la technique dite de «l'archéologie sociale», des phases antérieures de l'histoire sociale roumaine. De même, le problème de l'apport que les Atlas linguistiques et toponymiques peuvent assurer, dans un sens ethnographique, au profit des historiens.

FOLCLOR ŞI ISTORIE

OVIDIU BÎRLEA

Descoperirea folclorului către sfîrşitul secolului al XVIII-lea a avut înrîuriri profunde şi asupra concepţiilor istoriografilor, cărora li se oferea un nou tezaur de documentare asupra trecutului. Îndeosebi istoricii romantici s-au aplecat cu fervoarea caracteristică exaltării romantice asupra tradiţiilor populare, pentru descifrarea tainelor vremilor apuse. La noi, Bălcescu stabileşte programatic că, alături de altele, folclorul trebuie să constituie pentru istoric un izvor plin de ştiri preţioase care aruncă lumină asupra faptelor din trecut. ,,Cei dintîi istorici au fost poeţii. Poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră şi în viaţa privată, ne zugrăvesc obiceiurile şi ne arată ideile şi sintimentele veacului... Tradiţiile sau poveştile populare sînt un izvor care slujeşte la aceeaşi ţintă ca şi poeziile. Treaba operei critici a istoricului este să deosebească dintr-aceste laturi ca şi din toate celelalte adevărul de falsitate şi să se poată bine folosi" [1].

Într-adevăr, folclorul — arta maselor populare, făuritoare ale istoriei — însoţeşte istoria, consemnînd atmosfera şi faptele, dar în felul său. Departe de a fi o înregistrare mecanică a celor petrecute, o oglindire directă şi neselectivă, folclorul reflectă realitatea înconjurătoare, cu ajutorul imaginii artistice. Procedeul e profund diferit de cel noţional, ştiinţific şi se cere interpretat ca atare. În reflectarea artistică se alege esenţialul, tipicul din fenomene, ale cărui trăsături sînt apoi puternic subliniate, dilatate. Adesea exagerarea poetică sfîrşeşte în fantastic în faptele de folclor. În al doilea rînd, folclorul exprimă punctul de vedere al maselor populare, opus celui al claselor dominante în problemele vitale ale vieţii economice şi sociale. Cercetătorul istoric trebuie să ţină seama de aceste caracteristici dominante ale producţiilor folclorice, precum şi de mecanismele circu-

---

[1] N. Bălcescu, *Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei românilor*, în ,,Mag. ist. pt. Dacia", vol. I (1845).

Rev. etn., folc., t. 11, nr. 1, p. 13–25, Bucureşti, 1966

lației orale și ale transformărilor care apar în consecință. Dar neajunsul cel mare pentru istoricul vremurilor mai îndepărtate este faptul că folclorul a fost consemnat și fixat în documente scrise abia tîrziu, pe la începutul secolului trecut. Ceea ce se cunoaște înainte de această perioadă e firav și fragmentar — exceptînd reprezentările plastice de instrumente muzicale și dansuri — și mai cu seamă nesigur ca autenticitate folclorică.

Entuziasmul romanticilor a căutat să împlinească și această lacună, fabricînd producții parafolclorice referitoare la o personalitate sau un eveniment din trecut, în lipsă de creații folclorice autentice. Dacă pentru știința de mai tîrziu procedeul e total neștiințific, știința romantică, dominată de viziunea exaltată a realității istorice, se credea aptă de a crea în spirit autentic documente menite să ușureze înțelegerea fenomenelor. Ca atare, nu trebuie să mire plăsmuirea de documente istorice, cronici, scrisori, poezii etc. puse pe seama trecutului, căci V. Alecsandri nu se sfia să-i mărturisească lui N. Bălcescu într-o scrisoare: ,,Îndată ce voi sosi la Moldova oi căuta balada lui Mihai Viteazul și ți-oi trimite-o întreagă sau în parte, precum mi-o pica la mînă. De nu cumva oi descoperi-o, ți-oi fabrica eu una care te-a minuna, și tu îi trece-o de baladă poporală'' [2].

Cercetătorul trebuie să țină seama și de faptul că producțiile folclorice persistă felurit în circulația orală. Cele legate de anumite credințe și practici cu substrat magic s-au dovedit deosebit de tenace, dăinuind pînă în epoca noastră. Teama de consecințele nefaste ale neîndeplinirii unui act ritual al cărui înțeles s-a pierdut — sau s-a alterat cu timpul — a dus la viețuirea îndelungată a unor practici devenite de mult anacronice, depășite de mentalitatea curentă a purtătorilor de folclor. Dimpotrivă, cele care reflectă fapte obișnuite, stări momentane, au o viață efemeră, fiind repede date uitării, ca niște produse demodate care și-au pierdut actualitatea.

★

Amintirea dacilor ca popor înaintaș al românilor de astăzi trebuie să fi dispărut de timpuriu din circulația orală. Ceea ce plăsmuia Gh. Asachi în legătură cu *Dochia*, fiica lui Decebal, și *Traian* nu e decît un produs cărturăresc în spiritul mistificărilor romantice, chiar dacă mai tîrziu un filolog de reputația lui Alexandru Lambrior mai consemna existența legendei prin părțile Neamțului [3]. Legenda cărturărească se inspiră — se pare — din legenda populară despre Dochia, cea care îngheață cu oile în munte din temeritatea cu care înfruntă rigorile lui Mărțișor, pe care îl și batjocorește. Tot de origine cultă e și legenda despre dacii din munții Bucovinei, ai căror urmași ar fi huțulii, relatată de S. Fl. Marian [4]. Conflictul dintre daci și romani e înfățișat ca în manualele școlare, trădîndu-și prin aceasta sursa lui livrescă neîndoielnică.

---

[2] V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1965, p. 53.

[3] I.C. Chițimia, *A. Lambrior folclorist*, în ,,Studii și cercet. de ist. lit. și folclor'', VI (1957), nr. 1—2, p. 92—93.

[4] S.Fl. Marian, *Tradiții poporane române din Bucovina*, București, 1895, p. 3—8.

Cultura spirituală dacă a rămas încă în mare parte necunoscută, cu toate strădaniile meritorii ale arheologilor şi istoricilor. Ce anume s-a transmis din aceasta şi se mai păstrează în producţiile folclorice de la noi rămîne încă o taină greu de descifrat. Ni s-a părut interesantă ipoteza lui R. Carpenter care vede în cultul lui Zamolxe o formă mai evoluată a cultului ursului totemic, ce dispare în timpul iernii în chip misterios şi reapare o dată cu venirea primăverii [5]. Cercetări mai vechi au atestat existenţa cultului totemic al ursului în zona temperată din emisfera nordică, izvorîtă din teama omului primitiv pentru cel mai puternic animal din această zonă, pentru mersul lui biped atît de asemănător omului, considerat ca un fel de semiom, deci un strămoş al omului, şi mai cu seamă pentru hibernarea lui misterioasă prin retragere în caverne. Dispariţia lui o dată cu moartea vegetaţiei şi revenirea o dată cu reînvierea vegetaţiei au produs o asociaţie în mintea primitivului de relaţie cauză-efect, ceea ce a dus la venerarea lui cultică. Carpenter scoate în evidenţă o serie de date care ar arăta natura ursulină a cultului lui Zamolxe, aşa cum e relatat de Herodot în cunoscutul pasaj, lăsînd la o parte adaosurile raţionalizante ale lui sau ale informatorilor lui, dacă aceştia erau bine documentaţi. Terminologic, *Zalmo* ar desemna în limba tracă *piele*, adică pielea de urs pe care o purta zeul în locuinţa-i subterană, după cum *olxis* după De Lagarde ar însemna *urs*. De asemenea, epitetul dat de Herodot *Gebeleizis* ar avea forma corectă *Beleizis*, în care schimbarea curentă a lui *b* cu *m* ar duce la forma *Meleizis*, ce ar însemna „mîncător de miere", epitet prin excelenţă ursulin. Apoi retragerea lui Zamolxe vreme de trei ani într-o locuinţă subpămînteană şi revenirea în al patrulea an ca să arate poporului că sufletul e nemuritor e analogă cu retragerea ursului pentru hibernare fără provizii de hrană. De asemenea, trimiterea unui sol la zeu în persoana unui om curat, prin aruncare în vîrful suliţelor, care să le comunice dorinţele, se aseamănă izbitor cu ceremonialul prin care locuitorii Aino din Sahalin trimit un urs la zeul pădurilor ca să le comunice dorinţele. Ursul e anume ales şi, din ceremonia descrisă de Frazer [6], se vede cum acesta e închipuit cu suflet nemuritor, menit să înregistreze doleanţele lor spre a le împărtăşi stăpînului divin. Ca atare, adoratorii îi cer scuze, spunînd că nu-i fac nici un rău, ci îl trimit la zeul lor prin omorîre, ca sufletul neîmpiedicat de trup să poată călători pînă acolo. Carpenter mai citează şi alte paralele din lumea traco-greacă referitoare la cultul divinităţii ce se retrage în locuinţe subpămîntene pentru a reveni printre muritori, asupra cărora nu mai insistăm, fiind colaterale lumii daco-gete. Ipoteza lui ni se pare de reţinut pentru faza timpurie a istoriei dacilor, căci ceea ce arată Strabon mai tîrziu diferă substanţial de relatările lui Herodot [7] : dispare sacrificiul uman al solului purtător al doleanţelor populare, iar Zamolxe nu se mai retrage trei ani în locuinţa subpămînteană, ci e un simplu preot, zeificat mai tîrziu.

---

[5] Rhys Carpenter, *Folktale, Fiction and Saga in the homeric Epics*, Berkeley and Los Angeles, 1956, p. 112—135.

[6] J.G. Frazer, *The golden Bough*, London, 1922, p. 509—518.

[7] Vezi pasajele la C. Daicoviciu, *Cultura dacică în sec. I î.e.n. şi I e.n.*, în *Istoria Românilor*, vol. I, p. 329 şi urm., şi la V. Pârvan, *Getica*, cap. III.

În lumina acestei ipoteze, se întrevăd rădăcinile vechi plauzibile ale diferitelor forme ale cultului ursulin care s-au păstrat pînă în epoca noastră. *Ziua ursului*, cînd acesta e sărbătorit pentru cruțarea vitelor, cade de obicei la 2 februarie, o dată cu *Stretenia*, cînd se crede că ursul iese din vizuină și, dacă e timp frumos, se reîntoarce în culcuș, prelungind iarna cu încă 40 de zile, iar dacă e timp înnorat și nu-și vede umbra, își sfîrșește hibernarea[8]. Alteori, sărbătoarea cade înainte de Florii — *Sîmbăta ursului* [9] —, iar la mărginenii din părțile Săliștei la începutul verii [10].

De Anul Nou e practicat, dar numai în Moldova, *Jocul ursului*. Un ins e mascat urs și joacă, imitînd jocul biped și mormăitul ursului, în timp ce altul recită strigături în ritmul bătăilor pe tobă. Obiceiul se desfășoară cu funcție de urare — ca și celelalte forme de colindat — și de provocare a belșugului și sănătății pe anul care vine.

Practica ursarilor pare o formă mai decăzută a acestui cult, care a dăinuit pînă în epoca noastră în urma credinței păstrate cu tenacitate că jocul ursului aduce noroc și sănătate la casa omului. Se obișnuia chiar ca ursul să fie culcat peste omul lungit la pămînt cu scopul de a-l face imun la boli și la durerile provocate de acestea. Toate acestea fac plauzibilă convingerea că avem de-a face cu o moștenire din religia geto-dacă, transmisă în forme decăzute, adesea ilariante, a cultului ursului Zamolxe. Existența cultului — probabil totemic — al bourului la daci [11] presupune aceeași concepție și mentalitate cu cea care putea să genereze și cultul totemic al ursului.

*

Romanticii și apoi adepții școlii mitologice — de nuanță latinistă la noi — și-au făcut iluzii asupra puterii de reținere a memoriei populare, crezînd că poporul ar fi păstrat amintirea părăsirii Daciei de către Aurelian (*Hai Lerom Doamne*, după Șincai, ar fi *Hai Aureliane, Doamne*), ba chiar a cuceririi Daciei de către Traian sau a unor detalii mai surprinzătoare [12]. Cercetările sistematice, mai cu seamă ale lui A. van Gennep, au arătat însă că durata memoriei populare e de aproximativ 5 — 6 generații, deci de 150 — 200 de ani. În chip excepțional, datorită unor factori favorabili, amintirea unui fapt depășește această perioadă cu o durată variabilă, totuși nu prea mare. După această limită, faptul își pierde coordonatele care îl individualizează, se „dezistoricizează" și este asimilat cu altele asemănătoare, puse pe seama unui alt personaj de largă popularitate, încît nu se mai poate reconstitui evenimentul pe care îl oglindea.

---

[8] I.A. Candrea, *Ziua ursului*, în *Iarba fiarelor*, București, 1928, p. 88—91.

[9] *Ibidem*, p. 129.

[10] Mocanii din Munții Apuseni veniți la coasă în această zonă înainte de ultimul război relatau cum nu erau lăsați să lucreze în ziua ursului de localnici, de teamă ca ursul să nu le prăpădească stînele și oile. „Mai bine să lucri în ziua de Paști decît acuma" — ziceau mărginenii (inf. deținută de la Deoanca Todor din Mogoș-Cîmpeni).

[11] C. Daicoviciu, *lucr. cit.*, p. 336.

[12] At. Marienescu a rămas convins că cuvîntul *Psiche* din basmul de tipul Aa. Th. 425 (*Povestea porcului*) s-a păstrat în popor, unde ar fi fost surprins de culegători ! (O. Bîrlea, *At. M. Marienescu folclorist*, în „Analele Univ. Timișoara", I, p. 71).

Dar dacă atestările folclorice directe sînt relativ recente, există alte indicii care aruncă lumină asupra unor stări din trecutul îndepărtat. Scrutînd aria de răspîndire a unor specii şi categorii folclorice în raport cu vîrsta lor, se pot deduce constatări care se apropie de certitudinea atestărilor documentare de o cuprindere cronologică mai largă. E cazul celor mai arhaice specii de la noi — cîntecele rituale funebre şi colindele —, care au o altă distribuire decît speciile mai noi (baladele, cîntecele, bocetele etc.). Astfel cîntecele rituale funebre vechi — *cîntecul bradului* şi *zorile* — se întîlnesc numai în sud-estul ţării (Oltenia nord-vestică, Banatul şi Transilvania sud-vestică)[13]. Ceea ce izbeşte pe cercetător în această arie este neaşteptata unitate a tipurilor, exceptînd unele forme ale cîntecului zorilor din Banat, de origine mai nouă şi cu versul octosilabic. Mai arhaică se arată a fi Oltenia nord-vestică. După cum se observă, aria de răspîndire nu numai că depăşeşte culmea Carpaţilor de o parte şi de alta, dar se întinde tocmai în partea unde Carpaţii ating cea mai mare lăţime, cu numeroase depresiuni interioare, prielnice aşezărilor umane. Dimpotrivă, specia e absentă în zona, poate mai arhaică, din nordul ţării: Maramureş şi Oaş. Nu s-a găsit nici cel mai mic indiciu că atare cîntece ar fi existat în trecutul îndepărtat, deşi zona a păstrat atîtea aspecte foarte arhaice în alte domenii ale culturii populare.

Cercetarea răspîndirii colindelor profane dezvăluie o realitate similară. Se observă o mare comunitate de tipuri între sud-vestul Transilvaniei de o parte şi Muntenia subcarpatică, apoi valea Ialomiţei cu lunca Dunării şi Dobrogea[14]. S-ar părea că această comunitate s-ar datora transhumanţei ciobanilor sud-ardeleni, dar aceasta e adevărat numai pentru o parte a repertoriului dobrogean, unde singură asemănarea pînă la identitate cu colindele sud-ardelene, precum şi desfăşurarea colindatului, arată fără tăgadă o transplantare prin păstori. Fenomenul e mai vechi, cu rădăcini mai adînci decît migrarea sezonieră a ciobanilor de la munte la şes. În zona nordică — Oaş, Maramureş — colindele profane sînt rare, domină în schimb cele religioase, de provenienţă mai nouă, toate semicărturăreşti, care contrastează puternic cu caracterul arhaic al repertoriului folcloric de aici.

Distribuirea regională a altor genuri şi specii de factură relativ mai nouă are altă configuraţie decît cea a cîntecelor rituale funebre şi a colindelor. Astfel, baladele, bocetele propriu-zise şi lirica populară se grupează în ceea ce priveşte tematica, dar mai cu seamă particularităţile stilistice, în două zone care au aproape aceleaşi limite pentru cele trei genuri şi specii amintite. Zona nord-vestică cuprinde Transilvania cu Banatul, apoi Moldova nordică, linia despărţitoare fiind culmea Carpaţilor pînă prin dreptul Paşcanilor, fără ca în Moldova să coincidă cu graniţa dintre Ţara de Sus şi Ţara de Jos. Zona sud-estică cuprinde restul ţării. Cît priveşte baladele, Banatul se include în zona sud-estică. Alături de tipurile comune numeroase din cele două zone, există şi o tematică diferită, specifică fiecărei zone. Mai diferențiatoare sînt particularitățile stilistice. În zona nordică, textele sînt de obicei mai scurte, mai cu seamă baladele — care sub aspect funcțional și muzical nu se deosebesc de lirica propriuzisă—, preocuparea de șlefuire mai evidentă, dominînd repetiția sinonimică, în vreme ce în zona sudică textele sînt mai lungi, enumerarea (și repetiția enumerativă sau paralelismul analogic) e procedeul caracteristic etc. Bocetul e de formă liberă — proză cîntată—, bazat pe improvizație, balada e cîntată de lăutari cu o melodică specifică, uneori depășind mia de versuri. Diferențierea cuprinde și stilul povestitorilor populari, după ce a fost semnalată și la cronicarii moldoveni și munteni.

---

[13] Pt. amănunte, vezi O. Bîrlea, *Folclorul şi unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în „Rev. de folclor", IV (1959), nr. 1—2, p. 196 şi urm.

[14] *Ibidem*, p. 198 şi urm.

Stilul povestitorilor din zona sudică e mai abrupt, mai nervos, cu numeroase propoziții scurte, foarte adesea eliptice, mai dramatic și mai impetuos, în vreme ce în zona nordică el se complace în desfășurări molcome și ample, e mai meditativ, mai liric și mai ornamentat. În genere, zona nordică e mai lirică, mai reflexivă, cea sudică mai dinamică și mai dramatică.

Faptele citate arată că într-o anumită epocă a existat o strînsă comunitate de viață peste Carpați, care nu au diferențiat, ci au unit, dar că mai tîrziu granițele politice stabilite pe Carpați au produs dezvoltări relativ separate ale folclorului în cadrul celor trei foste principate ale țării.

Inițial, au existat două zone cu o viață puternic organizată de o parte și de alta a Carpaților, una în sud și alta în nord, care au constituit și nucleul din care s-au dezvoltat cele două state românești, Muntenia (Țara Românească) și Moldova, atunci cînd s-au creat condițiile favorabile. Speciile folclorice mai vechi oglindesc starea inițială, cînd cele două grupări politice se întindeau de o parte și de alta a Carpaților, în vreme ce cele mai noi s-au diferențiat potrivit stabilirii graniței pe Carpați. Cît privește deosebirea dintre Moldova nordică și cea sudică, ea s-ar datora înglobării la Moldova a părții sudice ce aparținea odinioară Basarabilor munteni, care au adus acolo și coloniile puternice de olteni amintite de istorie. Influența zonei sudice s-a dovedit mai activă în Moldova, în proces de ascensiune față de cea nordică, regresivă. Istoria speciilor folclorului confirmă în oarecare măsură istoria politico-economică a țării.

★

Cea mai veche amintire databilă din folclorul nostru e lupta îndelungată dintre turci și *frînci*. Aceasta din urmă e denumirea generică pentru latini, desemnînd mai cu seamă genovezii stăpînitori în Marea Neagră. Forma arhaică a termenului păstrată numai în colinde, foarte rar în balade (*Cea fată de frînc*), imprecizia faptelor, arătîndu-se doar că turcii se luptă să ia vadurile și frîncii corăbiile sau invers, confirmă vechimea considerabilă a evenimentelor și a producțiilor folclorice care le reflectă. Ele par a fi mai vechi decît luptele turcilor pentru cucerirea Chiliei și Cetății Albe, cum încearcă o interpretare recentă[15], căci nici un fel de indiciu nu arată vreo aluzie la aceste cetăți. Amintirea lor a dăinuit atîta vreme pentru că aceste lupte au durat vreme îndelungată, secolele XIV — XV pe Dunăre și la țărmurile Mării Negre, între corăbierii neolatini și turci, cu consecințe pentru soarta poporului român, care vedea căzînd ultimele bastioane în mîna cotropitorilor păgîni. Vremea a șters detaliile, nu se mai ține minte care pentru ce luptă, variantele inversînd isprăvile, au rămas numai cei doi adversari, cu amintirea încleștării gigantice, de dimensiuni seculare dintre ei, servind în colindă drept superlativ de luptă la care poate participa numai flăcăul felicitat cu însușiri de vitejie supranaturală.

---

[15] *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 88—94.

Figurile personalităților de seamă din istoria noastră amintite în producțiile folclorice sînt mai apropiate vremurilor noastre. Încercarea lui N. Iorga de a vedea oglindită personalitatea dîrzului luptător Ioan Corvin în acel Iancu Vodă din balade care, solicitat să se turcească, sfîrșește prin a-i creștina pe solii turci însărcinați cu aceasta, nu e convingătoare : numele e prea generic, iar faptul de grad fabulos, încercînd o sinteză a împotrivirii îndelungate în fața turcilor.

Mai tenace e amintirea fiului său, Matei Corvinul, despre care circulă multe legende în folclorul maghiar. În repertoriul românilor transilvăneni, se întîlnesc pînă astăzi legende despre acest rege, atribuindu-i-se purtări democratice care i-au perpetuat popularitatea de-a lungul vremurilor, căci oamenii din popor l-au înfățișat travestit în cerșetor, în om sărac, cutreierînd țara ca să demaște samavolniciile clasei feudale. Nu o dată legendele românești se complac în a-l arăta cum îndură foame, frig și ciomăgeli ca și iobagul de rînd, pentru ca la urmă feudalul să-și primească o pedeapsă înfricoșată, dacă nu capitală. Setea de dreptate a poporului de rînd a proiectat în aceste figuri mari ale istoriei propriile dorințe de a curma jugul feudal.

În chip similar e înfățișat și Ștefan cel Mare, cel mai frecvent în producțiile noastre folclorice, dar nu în baladele pseudopopulare ale lui Alecsandri și ale altora, ci într-o sumedenie de legende, unele consemnate încă de Ion Neculce în *O samă de cuvinte*. Voievodul e înfățișat în strădaniile lui de a da o orînduire mai dreaptă, de a stăvili lăcomia boierilor și de a scăpa Moldova de încălcările turcești și tătărești. El e un mare organizator, o mulțime de legende îi atribuie întemeierea unor sate din Moldova. Impresionante sînt legendele care îl înfățișează pregătindu-se de luptă împotriva cotropitorilor cu ajutorul neprecupețit al oamenilor de rînd. Vitejia populară s-a văzut realizată sub flamura acestui voievod, legendele o subliniază pentru a o opune vremurilor de apăsare națională de pînă la independența din 1877. Fără îndoială că amintirea marelui voievod s-a datorat și numeroaselor sale ctitorii, unde călugării îi cultivau mereu amintirea, iar mai tîrziu și manualelor școlare, unele legende fiind creații cărturărești evidente.

Cel mai mare domn muntean, Mihai Viteazul, deși mai apropiat de zilele noastre, e pomenit abia sporadic în producțiile noastre folclorice. În legenda din *Istoriile domnilor Țării Românești* e inserat motivul inelului dat de tatăl „gelep" pentru a-și recunoaște viitorul fiu din flori[16], acesta fiind un loc comun în atîtea legende despre unii stăpînitori de țară.

---

[16] St. Nicolaescu, *Izvorul legendei despre origina eroului de la Călugăreni*, București, 1936, p. 3 și urm.

În balade, e pomenit abia pe al doilea plan, ca o personalitate ștearsă, ba chiar invidios față de vitejia lui *Radu Calomfirescu*, unele variante atribuindu-i chiar cîrdășia cu tătarii, pe care i-a chemat în țară să o robească ! Domnia scurtă, sărăcirea țării prin pregătirile de război și prin oștile prădătoare care au cutreierat țara, dar mai cu seamă legarea iobagului de glie prin cunoscutul așezămînt al său nu l-au putut face popular, demn de a circula prin legende în amintirea urmașilor. Cît privește cele două balade despre succesorii lui, *Radu Șerban Basarab* și *Matei Vodă Basarab*, cunoscute numai în variantele unice publicate de G. Dem. Teodorescu în colecția sa, acestea sînt fără îndoială creații cărturărești, după cum arată stilul, dar mai cu seamă conținutul : totul e prea istoric, prea desfășurat după un plan detaliat și bine chibzuit.

Amintirea lui Constantin Brîncoveanu a fost mai vie, păstrîndu-se și astăzi în zona Caracal—Corabia. Sfîrșitul lui tragic a fost interpretat de creatorul popular ca izvorînd din antinomia ireductibilă păgîn-creștin : Brîncoveanu ar fi refuzat să-și lepede religia strămoșească. Conflictul dintre domnul român și Poarta otomană a fost sublimat, după concepția populară, la ceea ce reprezenta ultimul bastion al conștiinței de pe acea vreme, domnitorul decapitat devenind un simbol al jertfei din dragoste de țară.

Cuza Vodă este ultimul domnitor devenit atît de popular în amintirea maselor. Abia Ștefan cel Mare mai este pomenit în atîtea legende ca domnitorul care a realizat unirea celor două principate. El e înfățișat adesea cutreierînd prin țară deghizat pentru a dejuca uneltirile boierilor și venalitatea slujbașilor. Opoziția dintre boieri și orientarea democratică a lui Cuza străbate ca un fir roșu prin toate narațiunile despre domnitor. Marea lui popularitate izvorăște în primul rînd din actul de împroprietărire a țăranilor clăcași de la 1864, după cum se poate vedea din numeroasele povestiri consemnate de Candrea — Densusianu — Sperantia în *Graiul Nostru*.

★

În folclorul nostru există o bogată literatură despre haiduci aparținînd a două straturi istorice. Haiducii anteriori secolului al XVIII-lea au rămas nedatabili, fiindcă s-a pierdut orice indicație care să ducă la o localizare sigură. Faptele sînt generalizate, tipizate, reduse la esența lor ultimă, de aceea aceste balade dezvăluie numai opoziția dintre haiduc ca exponent al maselor populare și domnitorul țării, vîrful clasei exploatatoare. Însușirile haiducului aureolat sînt vădit exagerate cu excrescențe supranaturale, fiindcă el întruchipează aspirațiile populare spre eliberare de tiranie și împilare, în vreme ce domnul țării e ridiculizat. Versurile prin care voievodul căzut în cursă e probozit de Miu haiducul :

Păi aici nu ești la București,
Neică, să te fudulești
Numai în papuci și-n meși !
Aici ești la hățiș, la curmeziș,
Unde nu-i loc de cîrmiș![17]

---

[17] *Vechi cîntece de viteji*, București, 1955, p. 103.

mergeau la inima ascultătorilor ţărani. Cascadele de rîsete se dezlănţuiau din plin, răzbunînd pentru o clipă sufletele celor ce urau pe căpetenia clasei împilatoare.

Haiducii din secolele XVIII—XX aparţin celui de-al doilea strat. În genere, ei sînt databili, atestările documentare ajută la reconstituirea unei biografii sumare, iar baladele populare relatează cu fidelitate variabilă cîteva din isprăvile lor proeminente. Dar în vreme ce oficialitatea îi urmărea ca pe nişte răufăcători, uneori punînd premii pe capetele lor, poporul îi înconjura cu dragoste şi le preamărea faptele prin care atacau pe exploatatori. Dacă într-un document emanat de la Tribunalul din Tîrgovişte haiducul Radu Anghel (1826?—1866) e numit „bandit" şi urmărit ca atare, creatorul popular îl consideră un salvator, un sprijinitor al celor mulţi şi săraci, căci haiducul mărturiseşte :

Cît pe lume mi-am trăit
Nici un rău nu am făcut :
Bani de la bogaţi am luat,
Pe săraci i-am ajutat,
Le-am luat plug şi le-am luat vaci [18].

Poezia populară contrazice afirmaţia greşită a multor cercetători care socoteau haiduci numai pe cei ce se răzvrăteau împotriva fanarioţilor şi a altor greci. Poporul a numit întotdeauna haiduc pe cel ce lua de la bogat, orice ar fi fost acesta : boier, negustor, popă bogat, străin sau autohton, şi da la sărac. Aceasta constituie nota diferenţiatoare dintre haiduc şi simplul hoţ de drumul mare. Chiar atunci cînd unii au comis şi jafuri ordinare, poporul i-a absolvit de această vină, fiindcă i-a considerat nişte exponenţi ai strădaniilor lui seculare de a scăpa de împilatori.

*

Numeroasele răscoale populare prin care cei asupriţi au încercat să-şi facă dreptate au găsit un ecou prelung în creaţiile folclorice. Cîntecele despre aceste răscoale ar fi dăinuit mai mult dacă nu ar fi fost urmărite cu aceeaşi cruzime cu care au fost reprimate mişcările de eliberare. Au fost interzise unele cîntece de multă vreme, dar abia despre unele avem confirmări documentare în acest sens [19].

Din răscoala curuţilor de sub conducerea lui Francisc Racoţi împotriva ocupaţiei habsburgice ne-a rămas figura luminoasă a lui Pintea

---

[18] O. Bîrlea, *Procesul de creaţie al baladei populare române*, în „Rev. Fundaţiilor", VIII (1941), iunie, p. 589.

[19] Astfel, stăpînirea habsburgică interzice pe la începutul veacului al XVIII-lea un cîntec românesc din cîmpia Aradului care prezenta în culori favorabile stăpînirea turcească. Interdicţia repetată nu şi-a avut efectul dorit şi stăpînirea pedepseşte în 1748 pe ţăranii din Şiclău la o amendă de cîte 12 florini, ceea ce reprezenta preţul unui bou. Din păcate, cîntecul nu a fost consemnat (Gh. Ciuhandu, *Românii din Cîmpia Aradului de acum două veacuri*, Arad, 1940, p. 20). De unde se poate vedea că asuprirea habsburgică era mult mai apăsătoare decît cea turcească. De altfel, turcii au urmărit prin unele măsuri să-şi cîştige simpatia locuitorilor din ţările ocupate, după cum se poate vedea şi din povestirile ţăranilor români consemnate de Candrea—Densusianu—Sperantia în *Graiul Nostru*. Atît că aceste măsuri de bunăvoinţă erau anihilate de samavolniciile şi prădăciunile la care se dedau trupele de ocupaţie, uneori deosebit de sîngeroase.

Viteazul, a cărui amintire a rămas mereu vie pînă azi, mai cu seamă în nordul ţării. Închipuit de popor a fi invulnerabil, ca toţi marii eroi populari, baladele şi legendele arată că a putut fi omorît numai prin trădarea secretului vulnerabilităţii de către unii tovarăşi din ceată sau de iubita lui. Despre comorile lui se crede pînă astăzi că ar fi rămas îngropate în peşteri sau alte locuri greu accesibile.

Puţine cîntece s-au păstrat despre răscoala iobagilor din 1784—1785, deşi a fost mai apropiată de zilele noastre. Colecţiile vechi au înregistrat fragmente, unele subliniind caracterul profund popular al răscoalei:

Pînă ce fu Horia crai,
Pe domnire era vai [20].

Dispariţia neverosimilă a acestor cîntece s-a datorat persecuţiei care a urmărit desigur şi atare ecouri ale răscoalei, apoi cîntecelor despre răscoala din 1848—1849, după cum se poate vedea în cîteva variante în care numele lui Horia din repertoriul vechi e înlocuit prin Iancu. Ni s-au păstrat şi producţii contemporane, acele *verşuri* scrise de tabăra adversă [21], în care conducătorii răscoalei sînt huliţi, dar atare producţii nu au circulat, au trăit doar în manuscrisele descoperite tîrzie vreme. Dar a rămas vie pînă astăzi în Munţii Apuseni legenda despre prinderea lui Horia [22], cutremurătoare prin pedepsirea morală a trădătorilor. Se povesteşte că fruntaşul acestora, sosind acasă după prinderea lui Horia, îngheţat de frig şi chinuit de foame, tocmai cînd nevasta scotea pîinea din cuptor, a luat un coc cald şi l-a rupt în două să îmbuce, dar a zărit la mijloc o bucată de sînge închegat cît pumnul: era sîngele nevinovat al celor vînduţi!

Tot ştearsă a rămas şi amintirea lui Tudor Vladimirescu. Puţinele variante publicate de Alecsandri, Tocilescu şi cîteva fragmente de C.D. Aricescu nu creionează figura luminoasă a căpeteniei pandurilor şi ţăranilor răsculaţi. Putem presupune că şi cîntecele despre această răscoală au fost persecutate de stăpînire şi de boierime, în credinţa că în felul acesta masele vor uita revendicările pentru care s-au răsculat. Mişcările din anii 1848—1849 au dovedit însă că avîntul maselor nu poate fi stăvilit, cursul istoriei trebuie să meargă înainte.

Cea mai populară figură dintre căpeteniile răscoalei este cea a lui Avram Iancu, despre care Simion Fl. Marian a adunat un volum întreg de poezii populare, unele izvorîte din pana cărturarilor săteşti. Cîteva se cîntă şi azi. Trebuie subliniat că poporul a văzut în Iancu un exponent al aspiraţiilor maselor de iobagi, căci cîntecele îi atribuie în primul rînd abolirea iobăgiei:

Iancu cu fluier de vie
Ne scoate din iobăgie . . . [23]

---

[20] I. Muşlea, *Cîntecul istoric*, în *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1964, I, p. 165.

[21] Publicate de D. Prodan în „Anuarul Arhivei de folclor”, VI (1942).

[22] O variantă publicată de I. Lupaş în *Răscoala ţăranilor din Transilvania la anul 1784;* alta culeasă recent de noi, 13 oct. 1965, din Mihoieşti-Cîmpeni.

[23] I. Muşlea, *lucr. cit.*, p. 168. Într-o legendă culeasă de noi în 13 oct. 1965 în Mihoieşti-Cîmpeni, se subliniază că primul act al lui Iancu a fost ordinul adresat localnicilor la „Vadu moţilor” (numire rămasă de atunci confluenţei Arieşului Mare cu Arieşul Mic) de a sista robotele iobăgeşti şi de a se înrola în „loagăru” lui.

De aceea, portretul lui a rămas unic, fără seamăn în folclorul nostru :

Boii-s cu coarne de ceară,
Om ca Iancu nu-i în ţară ;
Boii-s cu coarne de spumă,
Om ca Iancu nu-i pe lume ;
Boii-s cu coarnele verzi,
Om ca Iancu nu mai vezi ! [24]

S-au păstrat pe alocuri pînă astăzi legende despre această răscoală. Evident, potrivit specificului legendei, unele fapte sînt denaturate, altele sînt inventate şi atribuite unor căpetenii, dar acestea îşi păstrează culoarea lor, ostilă sau favorabilă maselor populare [25].

Şi cîntecele despre răscoala ţăranilor de la 1907 au fost interzise prin autorităţile administrative, de aceea culegătorii au putut surprinde abia ce mai rămăsese în memoria unora dintre cîntăreţi. Relatările sînt fidele, se dau amănunte locale, cu numele căpeteniilor din ţinut, ca într-o cronică versificată, în care se spune răspicat că ţăranii s-au răsculat :

Să-l omoare pe ciocoi
C-a supt sîngele din noi... [26],

după cum sînt amintite şi reprimările odioase şi sălbatice prin întemniţarea şi împuşcarea a „Vreo zece-cinsprezece mii".

★

S-a încercat în trecut să se prezinte în culori idilice relaţiile dintre clăcaşi şi răzeşi, dintre iobagi şi nemeşi. În realitate, antagonismele de clasă au generat, între altele, moduri de viaţă diferite, concepţii opuse în problemele de bază ale vieţii economice şi sociale, care au dus pînă la izolări anacronice.

Nu numai că nu se căsătoreau între dînşii, dar se evitau şi cu prilejul feluritelor întîlniri colective. În sînul aceluiaşi sat se creau astfel două comunităţi, una a răzeşilor-nemeşilor, alta a clăcaşilor-iobagilor. Cît de înrădăcinate au fost aceste oprelişti de clasă se vede din tenacitatea cu care s-au păstrat multă vreme după abolirea iobăgiei în ţinuturile cu numeroşi răzeşi şi nemeşi. N. Iorga semnala pe la începutul secolului în descrierile sale de călătorie, *Neamul românesc din Ardeal şi Ungaria* (1906), existenţa într-un sat din ţinutul Chioarului a două biserici de aceeaşi confesiune, una a foştilor nemeşi, cealaltă a foştilor iobagi. Cam în aceeaşi vreme, Silvestru Moldovan întîlnise într-un sat din Ţara Haţegului de asemenea două biserici româneşti, una a foştilor nemeşi, cealaltă a foştilor iobagi. S. Moldovan arată că existau şi două hori diferite ale celor două categorii, precum și diferențe sensibile în port. Separatismul dăinuise chiar după primul război mondial, căci I. Conea descrie în monografia *Clopotiva* de prin 1935 deosebirile în portul urmașilor nemeșilor și cel al iobagilor, cu atîtea elemente distinctive și cu o terminologie diferită. De asemenea, folcloristul T. Gherman consemna [27] în satul Scorei din Țara Oltului două cete diferite ale flăcăilor care colindau, una constituită din descendenții foștilor „boieri", alta din fiii foștilor iobagi, deși satul era dintre cele mici. Au existat și numeroase producții folclorice, mai cu seamă cîntece și strigături, care reflectau pozițiile antagonice ale celor două clase de țărani. Deoarece culegerile s-au făcut în chip cuprinzător abia după abolirea privilegiilor feudale, doar cîteva au mai fost surprinse de culegători. Într-o strigătură maramureșeană de după primul război mondial se vede obida nemeșului depășit de iobagii de odinioară :

---

[24] I. Muşlea, *ibidem*.

[25] Într-o legendă culeasă de noi în Vălişoara-Aiud în 4 oct. 1965, se arată că iobăgia trebuia să fie abolită înainte cu 30 de ani — deci prin 1818 —, dar episcopul Lemeny ar fi tăinuit „cărţile" de slobozenie vreme de 30 de ani. Evident, faptul e inventat, dar atitudinea lui ostilă maselor revoluţionare e cea veridică, încît fabulaţia se mişcă în cadrul verosimilului.

[26] I. Muşlea, *lucr. cit.*, p. 171.

Morții voștri, măi iobagi,
Cum îi musai să-m fiți dragi...
Morții voștri, măi iobagi,
Cum v-oi mîna ca pe boi... [28].

De multe ori foștii iobagi ajunseră la o stare mai bună, în timp ce foștii nemeși sărăciseră, nu le mai rămăsese decît orgoliul de clasă :

Hei săracu nemișu,
Ziua hăi, și noaptea hăi,
Nu mai iese din nevoi.
Porțieșu, săracu,
Ziua hăi și nice prè...
Noaptea-n pat se hodinè
Dacă sînt bani în cură [29].

Procesul istoric de fărîmițare a moșiilor răzășești și de înghițire de către latifundiile boierești a continuat cu intensitate și în secolul al XIX-lea. Starea precară a răzeșilor este veridic oglindită de acest cîntec cules de V. Alecsandri :

Ard-o focul răzeșie !
Eu chiteam că-i boierie
Și-i numai o sărăcie !
Pentru-o palmă de pămînt
Zilele mi-am dat în vînt,
Ani întregi m-am judecat
Și nimic n-am cîștigat ! [30]

În ciuda vitregiilor epocilor de împilare, poporul muncitor nu a capitulat, nu și-a pierdut normele sănătoase de conduită umană demnă.

---

[27] *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor din Ardeal*, în „Anuarul Arhivei de folclor", V.

[28] O. Bîrlea, *Cintece poporane din Maramureș*, București, 1924, p. 224.

[29] *Ibidem*, p. 222.

[30] V. Alecsandri, *Poesii populare ale romànilor*, București, 1866, p. 227. În notă, poetul localizează fenomenul de destrămare accentuată a răzășiei sub domnia lacomului domn Mihail Sturza.

O sumedenie de doine, cîntece și strigături arată cum omul prețuia virtuțile — hărnicia, frumusețea —, nu bogăția viitoarei soții, repudiind urîta bogată. Multe din acestea zeflemisesc fata bogată care și-a făcut zestrea prin munca altora, urîțenia însoțită de îngîmfare, subliniind că adevăratul merit constă în calitățile sufletești ale omului, nicidecum în avere și poziție socială.

★

Folclorul a însoțit istoria de pe poziția celor care au creat bunurile materiale și spirituale ale omenirii în condiții grele, fără a se putea bucura de rodul muncii. Creatorii folclorului nu au fost interesați de amănunte cronicărești decît pe alocuri, multe fapte sînt înfățișate schematic, iar după trecerea atîtor ani memoria populară le-a alungit trăsăturile pînă la dimensiuni supranaturale. El a reținut însă esența fenomenelor din punctul de vedere al maselor muncitoare, care răzbate cu destulă claritate oricît de complicat și de voalat i-ar fi învelișul artistic.

FOLKLORE ET HISTOIRE

L'article, qui est un coup d'œil sur les données historiques fournies par le folklore, établit, tout d'abord, les limites documentaires de l'art populaire. L'historien doit tenir compte que les productions folkloriques reflètent la réalité par l'intermédiaire de l'image artistique. Ensuite, l'époque à laquelle elles remontent n'est pas la même : tandis que certaines croyances et chansons rituelles ont une grande force de persistance, les unes remontant à l'aube de l'histoire, il y a des chansons dont la vie est éphémère.

L'hypothèse qui envisage le culte du dieu dace Zamolxis comme une variante du culte de l'ours totémique est renforcée par certaines pratiques folkloriques roumaines qui seraient les restes de ce culte : la danse rituelle de l'ours, exécutée le Nouvel An en Moldavie, la fête de l'ours dont la date varie selon les régions (le 2 février, commencement de l'été) et la danse des meneurs d'ours.

La plus ancienne information datable est celle que nous tenons sur les luttes entre les Turcs et les « frînci », c'est-à-dire les peuples néo-latins de l'Occident (surtout les Génois), qui se rencontre dans certaines chansons de Noël. Ces luttes longues et acharnées se sont déroulées au XIV^{e} et au XV^{e} siècle sur le Bas-Danube et sur les côtes de la mer Noire.

Les figures historiques qui se recontrent le plus fréquemment dans le folklore sont : Étienne le Grand de Moldavie (1457—1504), Pintea Viteazu, chef des haïdoucs vers la fin du XVII^{e} siècle, Avram Iancu, commandant des révolutionnaires montagnards de Transylvanie en 1848—1849 et Alexandru Cuza, le prince régnant de 1859 à 1866. L'antagonisme entre les paysans serfs et les paysans libres a été très aigu et profond, puisqu'il s'est perpétué jusqu'après la première guerre mondiale, dans certaines pratiques et chansons populaires.

ANALIZA ISTORICĂ A BASMULUI ROMÂNESC „FATA CU MÎINILE TĂIATE" (ATh. 706)

CORNELIU BĂRBULESCU

Cu cît folcloristica își dezvoltă propriile mijloace și metode de investigație și de analiză științifică, cercetarea basmelor populare capătă și ea amploare. Studierea adîncită a fondului național de basme și coroborarea observațiilor cu rezultatele cercetărilor filologice, etnografice, arheologice, sociologice, pot duce la concluzii interesante pentru cunoașterea în perspectivă istorică a psihologiei poporului nostru, a culturii sale, a mijloacelor și căilor ei de difuzare ori de împrumut reciproc și de întrepătrundere cu fondul național-cultural al altor popoare, mai apropiate sau mai îndepărtate. Reprezentările fabuloase din basme înseamnă mai mult decît simple procedee poetice izolate ori spontane. Fiind determinate de stadii diferite de cunoaștere, rezultate din dezvoltarea culturii materiale și a relațiilor economico-sociale, imaginile poetice, tradițiile, superstițiile, relatarea unor credințe și practici magice ori religioase, elementele de mitologie populară sau aspectele specifice de relații sociale care se găsesc în narațiunile populare sînt pentru folclorist tot atît de prețioase ca documentele scrise pentru istorici, ca cioburile de ceramică, resturile de unelte, arme, bunuri materiale, vestigii de monumente ori așezări omenești, pentru etnografi și arheologi. De-a lungul vecurilor, în procesul de elaborare și transmitere a basmelor — la care au participat nenumărate generații succesive de povestitori —, multe din aceste elemente și-au pierdut vechiul conținut, s-au transformat potrivit concepțiilor despre viață și despre lume ale colectivității creatoare de folclor, unele din ele rămînînd uneori doar niște simple pretexte faptice de basm. Acestea însă aparțin istoriei culturii poporului; cunoașterea lor obiectivă și interpretarea clară lărgesc posibilitatea de înțelegere a evoluției mentalității populare. De aceea publicarea a cît mai multor studii, referințe, analize sumare sau dezvoltate asupra narațiunilor tuturor popoarelor, publicarea de cataloage naționale de basme, în care să se găsească nu numai o consemnare bibliografică a acestora — așa

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 1, p. 27–40, București, 1966

cum s-a obişnuit multă vreme —, ci analize concise asupra variantelor, frecvenţei ori împrumuturilor de elemente, motive şi episoade între tipuri, cu arătarea felului în care se reflectă în basme realitatea social-istorică, va deschide orizonturi noi cercetării naraţiunilor populare şi aplicării în viaţă a rezultatelor ştiinţifice.

În articolul de faţă vom încerca să facem o sumară prezentare a tipului de basm popular ATh. 706 *Fata cu mîinile tăiate*, aşa cum se găseşte în folclorul românesc [1], care ridică probleme interesante prin elementele comune cu basmele populare din aria de cultură celtică.

Alegerea subiectului a fost determinată de următoarele :

1. Tipul ATh. 706 este foarte răspîndit la mai multe popoare şi numeroase variante ale lui au fost culese nu numai pe teritoriul european, din U.R.S.S. pînă în Irlanda, ci şi în Orientul apropiat, la unele popoare din Africa, în insulele Mauriciu, în Canada, S.U.A., la indienii Wyandot şi Micinac, în Brazilia şi Chile [2]. Basmul a pătruns în *1001 de nopţi* (noaptea 642) şi în tradiţia populară arabă, a ajuns pînă la tătarii din Tobolsk [3]. Acest fapt dă posibilitatea cercetătorilor să urmărească istoric direcţia de circulaţie a unor motive pe urmele de migraţie ale popoarelor, pe căile neguţătorilor şi ale conchistadorilor.

2. În folclorul românesc sînt cunoscute pînă acum mai multe versiuni ale tipului — fiecare versiune fiind ilustrată pe lîngă variantele tipărite şi cu variante inedite culese recent —, ceea ce denotă atît vechimea, cît şi marea putere de circulaţie a basmului.

3. Se cunosc 17 prelucrări literare ale acestei poveşti, scrise în secolele XII—XVII în diferite limbi [4]. În secolul al XVIII-a una din variantele cărturăreşti a fost tradusă în limba română o dată cu lucrarea Αμϰρτωλῶν σοτηρία tipărită la Veneţia în anul 1641, fiind inclusă în cartea a treia, *Minunile Fecioarei Maria* [5], care a circulat şi separat în copii manuscrise, iar după anul 1820, pînă în 1924, au apărut pe teritoriul românesc 12 ediţii tipărite ale acestei cărţi (a III-a), în afară de ediţia semnalată de Sulzer [6] din 1787. Dintre „minuni”, cea de-a XI-a, care la rîndul ei a fost copiată şi separat în manuscrise izolate [7], povesteşte despre o împărăteasă a Franţei ale cărei mîini tăiate i-au fost vindecate de Fecioara Maria şi este tocmai basmul de tip 706. Marea asemănare a legendei

---

[1] Obiectul unui studiu amplu, în lucru.

[2] St. Thompson, *The Folktale*, New York, 1951, p. 121.

[3] Revista „Mélusine”, Paris, II (1884—1885), coloana 446.

[4] Pavel Popovici, *Pripovetka o debojči bez ruku* [Povestea despre *Fata fără mîini*], Beograd, 1905, p. 4—7 ; H. Däumling, *Studie über den Typus des Mädchens ohne Hände*, München, 1912 ; J. Bolte, G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder u. Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913—1932, vol. I, p. 298—302 ; St. Thompson, *op. cit.*, p. 110, 120—125, 128.

[5] Moses Gaster, *Literatura Populară Română*, Bucureşti, 1883, p. 431—432 ; N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucureşti, 1938, vol. II, p. 115—122. Cel mai vechi manuscris al „minunilor” este datat 1747, copiat de Cosma, ierodiaconul mănăstirii Neamţu.

[6] Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Wien, 1882, III, p. 38.

[7] Manuscrisele din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, nr. 1652 folio 17, nr. 1698 fol. 81v—87v, nr. 1729 fol. 33v—50, nr. 1740 fol. 11v—22v, nr. 1747 fol. 38v—56v, nr. 1903 fol. 97—104, nr. 3275 fol. 77—77v—86, nr. 3355 fol. 173—179, nr. 476 fol. 141v—147, nr. 176 fol. 112—119.

scrise cu una din versiunile populare româneşti înlesneşte cercetarea mai amplă a relaţiilor dintre creaţia literară şi folclor.

În folclorul românesc, din cît cunoaştem pînă acum, tipul de poveste ATh. 706 *Fata cu mîinile tăiate* este reprezentat prin 21 de variante[8], din care 17 au fost tipărite în diferite colecţii şi publicaţii periodice, iar 4 au fost culese recent prin înregistrare sonoră de la povestitori. Ţinem să subliniem că variantele orale se deosebesc de la prima vedere de cele tipărite în vechile colecţii, atît prin vioiciunea stilului oral, cît şi prin dantelarea episoadelor cu imagini poetice colorate şi prin îmbogăţirea motivelor, căci povestitorii populari — în retransmiterea orală — încadrează mereu basmul povestit în contemporaneitatea cunoscută de ei, ca şi în tradiţia poetică locală.

În linii mari, schema basmului românesc este asemănătoare cu a basmelor de pe întreaga arie de răspîndire a tipului 706. Se povesteşte despre o fată tînără care, fie că a stîrnit invidia mamei vitrege, a sorei ori a cumnatei, fie că s-a opus intenţiei tatălui său de a o lua în căsătorie, suferă răzbunarea acestora. Este vorba deci de reflectarea unor relaţii dintre oameni, temă importantă în care s-au oglindit poate chiar aspecte din viaţa colectivităţii în care basmul a circulat. Că acest aspect al relaţiilor de familie a interesat adînc etica populară ne-o dovedesc şi existenţa tipurilor de basm ATh. 510, ATh. 707, ATh. 709, ATh. 712, care de fapt ilustrează aceeaşi temă[9], contaminîndu-se adesea între ele, ca şi faptul că toate au o circulaţie foarte întinsă şi o mare frecvenţă.

Variantele româneşti ale basmului de care ne ocupăm sînt :

1. *Împăratul cel fără de lege* (Transilvania), P. Ispirescu, *Legende, snoave, glume*, 1882, p. 3—24.
2. *Fata popii a cu stem* (Muntenia), D. Stăncescu, ,,Gazeta Poporului'' — Timişoara, II (1886), nr. 6, p. 5—6.
3. *Frumoasa* (Transilvania), I. Broju, ,,Convorbiri Literare'', 25 (1891), p. 432—444.
4. *Puterea lui Dumnezeu e mare* (Transilvania), I. Pop-Reteganul, ,,Familia'', 28 (1892), p. 25—26, 39—40.
5. *Gîndul rău te dă cu capul în pîrău* (Moldova), Elena D. Sevastos, *Poveşti*, 1892, p. 188—221.
6. *Două fete de împărat* (Transilvania), I. G., ,,Gazeta Transilvaniei'', 55 (1892), nr. 99, p. 1—3.
7. *Fata din sfeşnic* (Transilvania), D. Stăncescu, *Alte basme*, 1893, p. 153—172.

---

[8] În afară de acestea se mai cunosc 5 variante macedoromâne şi una din R.S.S. Moldovenească pe care nu le-am inclus în analiză, nefiind de pe teritoriul ţării noastre. Lazăr Şăineanu în *Basmele Române...*, Bucureşti, 1895, la p. 690 — 704 vorbeşte despre tipul basmului *Fata cu mîinile tăiate* şi indică 9 variante, dintre care însă doar 7 sînt de tipul 706, 6 româneşti şi una aromână. A. Schullerus, în *Verzeichniss der rumänischen Märchen und Märchen Varianten*, Helsinki, 1928, ,,F.F.C.'', nr. 78, menţionează 15 variante, din care o variantă este însemnată de două ori, două sînt altceva, trei sînt aromâne, iar una din R.S.S. Moldovenească, rămînînd numai opt variante consemnate pe teritoriul ţării noastre.

[9] Este tema unei tinere fete oropsite, care în cele din urmă îşi capătă dreptatea : Cenuşăreasa, tînăra mamă care a avut doi copii cu părul de aur, Albă ca Zăpada, fata izgonită de acasă.

8. *Fata din buturugă* (Transilvania), Aron Densușianu, „Revista critică literară", 1 (1893), p. 39–45.

9. *Împărăteasa cu stea de aur în frunte* (Transilvania), I. Pop-Reteganul, „Gazeta Transilvaniei", 56 (1893), nr. 85, p. 1–3.

10. *Fata de împărat cu mîinile tăiate* (Transilvania), Dometiu Dogariu, „Gazeta transilvaniei", 58 (1895), nr. 273, p. 5–7.

11. *Gîscarul* (Moldova), Mateescu Movilița, „Lumina Satelor", 1899, nr. 5–6, p. 148–151.

12. *Fata popii* (Moldova), G. N. Coatu, „Șezătoarea", 7 (1901), p. 170–176.

13. *Preotul, nevastă-sa, fie-sa și feciorul de boier* (Muntenia), G. Popescu-Ciocănel, E. I. Patriciu, G. P. Savin, *Brașoave*, 1905, p. 260–262.

14. *Fata de împărat cu mîinile tăiate* (Moldova), P. G. Savin, „Albina", 15 (1911), p. 147.

15. *Omul dacă îmbătrînește pune-i paie și-l pîrlește* (Muntenia), N.I. Popescu, *Ionel Făt Frumos*, f.a., p. 89–96.

16. *Împărăteasa neagră și fecioara cea nevinovată* (Muntenia), G. Mircescu, f.a., p. 3–17.

17. *Povestea unei fete de împărat* (Muntenia), Calu Clemansa, „Luminița" — Brăila, 2 (1935–36), nr. 5, p. 10–16.

18. *Feciorul de împărat și minciocul* (Transilvania), Arhiva Institutului de folclor, nr. i. 14149, cules în 1953 de Ov. Bîrlea, de la Feier Ancuța, Roșca-Negrești, Oaș.

19. *Împăratul Verde și împăratul Roșu* (Transilvania), Arhiva Institutului de folclor, nr. i. 14059, cules în 1953 de Ov. Bîrlea, de la Bota Grigore, Turț-Negrești, Oaș.

20. *Fata cu mîinile tăiate* (Moldova), Arhiva Institutului de folclor, cules în 1955 de Corneliu Bărbulescu, de la Măriuca Lomoră, Izvorul Muntelui, Bicaz.

21. *Povestea omului de lemn* (Moldova), Arhiva Institutului de folclor, cules în 1956 de Corneliu Bărbulescu, de la Corban Constantin, Bicaz.

Din analiza tipului reiese că basmul este organizat în cinci episoade, care grupează fiecare mai multe motive înlănțuite în mod specific pentru fiecare variantă. Variantele la rîndul lor se grupează și ele în trei versiuni. Este important de știut acest lucru deoarece la puține popoare se găsesc toate trei versiunile (α, β, γ) la un loc; în general sînt cunoscute una sau două, ori versiuni laterale (*1001 de nopți* sau varianta tătărască). De altfel în situații asemănătoare se află și alte tipuri de basme românești reprezentate prin numeroase variante[10] și care constituie un material semnificativ, pentru că în folclorul românesc, care izvorăște din realitățile unei culturi populare ce-și întinde rădăcinile mai departe de perioada menționării istorice în documente a poporului nostru, multe elemente de tradiție orală sînt foarte vechi și sînt moștenite direct prin generații succesive din cultura străbunilor geto-daci, îmbogățite și cu elemente împrumutate din cultura altor popoare, cu care strămoșii au venit în contact de-a lungul secolelor în procesul transformărilor sociale, în relațiile economice, în desfășurarea evenimentelor istorice, în procesul colonizării romane și al frămîntărilor determinate de marile migrații. Cunoașterea acestor elemente poate ajuta la determinarea modului în care procesele de cultură materială și spirituală au circulat, s-au interferat și s-au reflectat în conștiința membrilor colectivităților, iar studiul narațiunilor populare capătă un conținut și un sens cultural nou.

---

[10] Anna Birgitta Rooth, *The Cinderella Cycle*, Lund, 1951, p. 252, indică N. Iorga, *Contes roumains*, Paris, 1926, p. 107; M. Kremnitz, *Rumänische Märchen*, Leipzig, 1882, p. 153; L. Șăineanu, *Basmele Române*..., București, 1895, p. 720 — 722; A. Schullerus, *Verzeichnis* ..., p. 490.

Structural, tipul românesc ATh. 706 este bine închegat și variantele se grupează după o schemă destul de clară și fixă, dovada unei mari vechimi și a unei puternice tradiții și intense circulații, demonstrate de altfel și de marea lui răspîndire.

Desfășurarea schemei este următoarea[11] :

I a : Mama vitregă este geloasă pe copila soțului ; a_1 mama bună ; a_2 sora.
b : Un împărat văduv vrea să se însoare cu fiica lui ; b_1 un boier ; b_2 un popă ; b_3 un moșneag ; b_4 un alt bărbat.
c : Cumnata o bîrfește pe sora soțului ei, acuzînd-o de crimă.
d : Pentru a împiedica incestul, fata fuge îmbrăcată într-o piele de urs ; d_1 de vițel ; d_2 ascunsă într-un sfeșnic mare ; d_3 într-o ladă de forma unei buturugi ; d_4 într-un om de lemn ; d_5 în altfel.
e : Eroina este izgonită după ce i se taie mîinile ; e_1 mîinile și picioarele ; e_2 și nasul ; e_3 i se scot ochii ; e_4 din porunca mamei vitrege ; e_5 de către tatăl ei ; e_6 de către fratele ei ; e_7 de către altcineva.
f :În piciorul fratelui intră un spin din care crește un copac.
II a : Un tînăr prinț sau boier se căsătorește cu eroina pe care o descoperă în pădure ; a_1 în via tatălui său ; a_2 în grădină ; a_3 în sfeșnicul așezat în camera lui ; a_4 ascunsă în omul de lemn ; a_5 în buturugă ; a_6 o vede în treacăt și se îndrăgostește de ea.
b : Soțul pleacă la război ; b_1 la niște serbări ; b_2 în altă parte.
c : Tînăra soție naște doi copii ; c_1 cu părul de aur ; c_2 un copil.
III a : Prin schimbarea scrisorilor soția este calomniată de mama vitregă ; a_1 de cumnată ; a_2 de tatăl ei ; a_3 de un curtean corupt ; a_4 de soră.

---

[11] Desfășurarea analizei tipului și variantelor este conformă normelor internaționale de specialitate. Terminologia pe care o vom folosi este discutată și în articolul *Catalogul poveștilor populare românești*, în „Revista de folclor", București, V (1960), nr. 1–2, p. 63. Această problemă a fost mult discutată, mai ales în jurul fixării noțiunii „motiv". St. Thompson admite un *motiv simplu și unul complex* (*The Folktale*, p. 422) pentru ceea ce noi socotim separat motiv și episod. În *Cinderella* ...., autoarea folosește pe lîngă cei doi termeni discutați de Thompson și noțiunea „act" (p. 32). De asemenea tot în această problemă și-au spus cuvîntul și alți specialiști ca A. Aarne, V. Anderson, K. Krohn, von Sydow, A. Wesselski etc.

b : Tatăl travestit în slujitor îi omoară pe copiii fiicei sale și o acuză de pruncucidere; b_1 cumnata o acuză pe tînără de nelegiuiri.

c : Eroina este alungată în pădure cu copiii legați la piept; c_1 într-o căruță cu boi care merge și pe apă; c_2 călare pe un măgar sau un cal slăbănog sau orb; c_3 este dusă lîngă o prăpastie chiar de tatăl ei travestit.

d : Eroina îl omoară pe calomniator.

IV a : Eroina este vindecată, ori îi cresc brațele la loc prin afundarea cioturilor în apă; a_1 vrînd să-și salveze copiii de la înec; a_2 sfătuită de Dumnezeu și Sf. Petre; a_3 de Fecioara Maria; a_4 doar visează; a_5 se trezește din somn avînd mîini; a_6 prin spălare cu apă își recapătă vederea și își înviază copilul.

b : Eroina își înviază copiii și se vindecă și ea prin atingerea cu o plantă.

c : Eroina se însănătoșește și își înviază și copiii pentru că s-a culcat în pîntecele golit de măruntaie al cadavrului animalului cu care ajunsese în pădure.

d : Mama și copiii se adăpostesc în chilia sau peștera unui pustnic; d_1 într-un palat fermecat; d_2 într-o căsuță; d_3 într-o cetate; d_4 intră în pielea măgarului cu care a venit în pădure și care se transformă în palat de aur; d_5 eroina se angajează slugă la curtea unui împărat vecin.

V a : Soțul pornește în căutarea soției, o găsește, o recunoaște, se împacă.

b : Soțul se duce la o serbare la împăratul vecin și-și recunoaște soția după inelul pus în mîncare sau în pahar.

c : Persecutorii sînt pedepsiți.

d : Ajutătorii sînt răsplătiți.

e : Eroina își vindecă fratele de rana provocată de spinul din care crescuse un copac.

Organizarea în variante a materialului este ilustrativă [12]:

1. I b_1, d, e, e_5, II a, b, c_2, III a_3, c, IV a_2, d_2, V a + altceva.
2. I b_2, d_4, II a_4, c, III b, I e_3, III c_2, IV c, d_1, V a.
3. I b, d_5, (motiv D 672 apoi urmează tip ATh. 510 B întreg), II c_2, III b, I e_3, III c_3, I e, e_2, IV a_3, d_2, V a.
4. I a, e, e_4, II a_2, b, c_1, III a, c, IV a, d_2, V a, c.
5. I d_2, II a_6, c_2, III b, c, IV b, d_4, V b.
6. I a_2, e_7, II a_1, b, c_1, III a_4, c, IV a, d_2, V a, c.
7. I b_1, d_2, II a_3, c_2, III b, I e, III c, IV a_2, d_1, V a, c.
8. I b_2, d_3, (ATh. 510 B), II a_5, c_2, III b, I e, e_1, III c_1, IV b, d_1, V a.
9. I b, d_5, II a_6, c_2, III b, c_3, I e_3, e_5, III d, IV a_6, d_2, V a.

---

[12] Variantele sînt analizate cronologic, în ordinea în care au fost înșirate mai sus.

10. I a, e, e_4, II a, b, c, III a, c, IV a_3, V a, c.
11. I b_2, (ATh. 510 B), II c, III b, c_3, d, IV b, d_1, 5 a.
12. I b_4, d_5, (ATh. 510 B), II c, III b, c_3, d, IV b, se întoarce acasă.
13. I b_2, d_5, (ATh. 510 B), II a, c_2, III b, c_2, II e_3, e_5, IV a_6, d_5, V a.
14. I a, e, e_4, II a_1, b, c, III a, c, IV a, a_3, d_2, V a, c.
15. I b, d_1, e, e_5, II a_2, b, c_2, III a_2, c, IV a_1, d_1, V a, c.
16. I a, e, e_4, II a, b_1, c, III a, e, IV d, a_3, V a, c.
17. I a, e, e_4, II a, b_1, c_2, III a, c, IV d, a_3, a_4, V a.
18. I c, e, e_1, e_6, f, II a, b_2, III a_1, c, IV a, a_4, d_3, V, a, c, d.
19. I a_1, e, e_4, II a_6, b, III a_3, c, IV a, d_2, V a, c.
20. I a, e, e_4, II a, b_2, III a, c, IV d, a_5, V a, c.
21. I b_3, d_4, (ATh. 510 B), II a_4, c_2, III b, c_1, IV b, d_2, V a.

Comparînd variantele între ele, acestea se grupează în trei versiuni astfel :

Versiunea α : variantele 4, 6, 10, 14, 16, 17, 19, 20.
Versiunea β : ” 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 21.
Versiunea γ : ” 18.

Din pricina circulației paralele și asemănării începutului, episodul I din variantele 3, 8, 12, 13, 21 este înlocuit cu basmul de tip ATh. 510 B (*Cenușăreasa*) redat în întregime și apoi povestea continuă de la episodul al II-lea.

Varianta 1 după ce se desfășoară deplin se continuă cu o altă poveste, de tip încă nedeterminat, în care se vorbește de fiul eroinei care, o dată cu revenirea la viață, căpătase și darul să i se împlinească tot ce dorea (motiv D 1761.O.1)[13] și care pînă la urmă îi pedepsește pe împăratul care dorise moartea mamei sale și pe un curtean corupt care i-a slujit de unealtă, prefăcîndu-i pe unul în urs și pe celălalt în ogar.

Varianta 2 are la sfîrșit motivul Va, îmbogățit și cu motivul tacîmurilor care vorbesc (H 151.1) : soțul eroinei, fiind acuzat că l-a furat pe vătaful lingurilor, este umilit (L 175), cu care prilej se petrece recunoașterea și împăcarea (S 451).

Varianta 3 prezintă o combinație interesantă : chiar în ATh. 510 B care se desfășoară ca început, după motivul I d_5 (T 311.1) se intercalează motivul cu aruncarea obiectelor fermecate în calea urmăritorului (D 672), tatăl fetei, pentru ca urmărita să poată scăpa.

Varianta 4 vorbește și de existența unei surori vitrege, protejată de mama ei. Gelozia este stîrnită de faptul că fiul împăratului, văzînd-o întîmplător pe fata văduvului, o cere de nevastă deși era prost îmbrăcată, iar sora vitregă era gătită.

Varianta 5 prin felul cum se sfîrșește, motivul Vb, prin întîlnirea întîmplătoare a eroinei cu soțul său care venise la o serbare dată de împăratul unde ea se refugiase (N 741) și care o recunoaște după inel (H 94), urmînd împăcarea (S 451), ne evocă o versiune literară scrisă în secolul al XIII-lea şi înrudită ca temă cu ATh. 706 [14].

---

[13] Credem că este o contaminare cu tipul ATh. 712.

Varianta 7 are acelaşi sfîrşit cu varianta 2.

În *varianta 8*, soţul eroinei, fiind acuzat de furt (H 151.4), indignat îi înmînează eroinei lui sabia ca să-i taie capul. Aceasta o prinde şi i-o învîrteşte pe deasupra capului întrebîndu-l dacă i-a fost frică şi adaugă că tot aşa s-a înspăimîntat şi ea atunci cînd i s-au tăiat mîinile şi picioarele. În felul acesta urmează recunoaşterea (S 451).

În *varianta 18* apare un motiv nou — If (F 971.3) care se justifică prin Vd — în care se arată că dintr-un spin care a intrat în piciorul fratelui eroinei a crescut un copac, în urma blestemului acesteia, şi pe care l-am mai găsit într-un basm românesc de tipul 883 A*. Faptul este surprinzător deoarece acelaşi motiv l-am mai găsit doar în folclorul breton [15] de nuanţă celtică. Mai mult, în afară de varianta publicată în revista „Mélusine" [16] în secolul trecut, în care desfăşurarea basmului este asemănătoare cu varianta românească de care vorbim, am găsit şi o variantă canadiană [17] culeasă recent (tipărită în 1951) care aproape se suprapune basmului românesc. Pentru acest paralelism al înlănţuirii episoadelor şi motivelor, s-ar putea presupune două explicaţii: ori varianta a fost transportată într-un sens sau altul încă din veacul al XIX-lea de emigranţi plecaţi din Ardealul de nord din pricina sărăciei şi despre care ştim că au ajuns în America în căutare de lucru, între altele şi ca tăietori de păduri, ori amîndouă variantele sînt derivate în direcţii deosebite din aceeaşi versiune mult mai veche. În varianta 18 apar şi multe elemente actuale. Fratele eroinei instigat de nevastă vrea s-o pedepsească pe sora lui prin împuşcare [18]. Puşca nu i-a luat foc şi de aceea i-a tăiat mîinile şi picioarele. Cînd prinţul a găsit-o pe eroină în pădure, a dus-o cu *maşina* acasă şi i-a făcut proteze de cauciuc [19]. Noţiunile moderne se împletesc în mod natural cu ficţiunile poetice tradiţionale. De altfel, toate basmele pe care le-am cules direct de pe teren se deosebesc de cele publicate în colecţii prin introducerea multor noţiuni noi, ceea ce corespunde noului stadiu de cunoaştere al povestitorilor şi ascultătorilor. Varianta este îmbogăţită în episodul final cu un personaj fermecat, un pisoi, care îi ajută eroinei să-şi crească copiii, apoi la sfîrşitul basmului se transformă într-un fecior de împărat cînd soţul eroinei exasperat de miorlăituri îi taie capul şi astfel îl scapă de un blestem (D 711).

---

[14] *Ystoria Regis Francorum et filiae in qua adulterium comitere voluit*, scris de B.N. Paris în 1370 şi publicat de H. Sauchier în „Romania", XXXIX (1910), p. 61—176. În continuare comentăm doar variantele care prezintă deosebiri mai interesante.

[15] St. Tompson, *Motif Index of Folk-Literature*, Copenhaga, 1955—1958, 6 vol.

[16] II (1884—85), coloana 392.

[17] Marie Ursule, *Civilisation traditionnelle des La Valois*, Quebec, 1951, p. 238—242, *Les bras coupés*. Povestitoarea, văduva Arthur Dugoy, care în tinereţea ei gătea împreună cu sora sa mîncare pentru tăietorii de păduri ce lucrau pe şantierele tatălui lor, spune că a auzit povestea de la mama sa, în copilărie.

[18] Motivul cumnatei geloase se mai găseşte în basmele româneşti şi la alte tipuri ca introducere. Versiuni asemănătoare cu varianta 18, însă fără motivul copacului crescut în piciorul fratelui, am mai găsit şi în folclorul turcesc (W. Eberhard, P. Boratav, *Typen turchischer Volksmärchen*, 1953, p. 299—300, două variante la tipul 246) şi în A.N. Afanasiev, *Narodnie Ruskie Skazki*, Moskva, 1957, nr. 279, 282.

[19] Motiv D 712.10. În legendele celtice braţele sînt făcute din argint.

Varianta 20 are și ea elemente luate din actualitate. Eroina cu mîinile tăiate este dusă la *spital* de tînărul care a găsit-o și care o vizitează zilnic pînă i se vindecă rănile, apoi o ia de nevastă.

În *varianta 21*, eroina dorindu-și o căsuță într-o poiană din pădurea în care se refugiase și gîndindu-se la Dumenezeu, acesta i-a dat o căsuță cu „*salon, sală de mese, sufragerie — toate —, bucătărie, tot ce e necesar în gospodăria unei case*". Recunoașterea soților se face la fel ca în variantele 2 și 7.

Grăitoare este și frecvența variantelor. Din cele opt variante ale versiunei α, patru sînt din Transilvania, două din Moldova și două din Muntenia. Din cele 12 variante ale versiunei β, cinci sînt din Transilvania, patru din Moldova și trei din Muntenia. Iar din versiunea γ singura variantă este din Transilvania. Deci :

		α	β	γ
Transilvania	10 variante	4	5	1
Moldova	6 variante	2	4	—
Muntenia	5 variante	2	3	—

Frecvența motivelor ne dezvăluie momentele principale pe care se sprijină desfășurarea dramatică a basmului. Astfel motivul Ie (Q 451.1), motivul mutilării eroinei, se găsește justificat în moduri diferite în 15 variante, celelalte nu îl au. Motivul IVa (D 2161.3.2), vindecarea miraculoasă a eroinei, este justificat în 12 variante prin afundarea mîinilor boante în apă, în două prin spălarea ochilor orbi și a copilului mort cu apă de rîu, într-una prin vindecarea în timpul somnului în vis (varianta 16), iar în două miracolul învierii copiilor omorîți de tatăl travestit se petrece datorită atingerii cu o buruiană fermecată (D 950).

Din toate aceste variante, doar în cinci apare figura Fecioarei Maria care o sfătuiește pe eroină să-și vîre mîinile în apă. Este important de reținut acest fapt deoarece ne ajută să determinăm legătura dintre variantele orale românești și *Minunile Maicii Domnului*, în care se găsește legenda a XI-a cu titlul „Pentru împărăteasa Franței ale cărei mîini tăiate le-a vindecat stăpîna cea a tot puternică"[20], ca și cu prelucrările literare ale tipului ATh. 706 în literatura universală.

Cele mai vechi texte scrise în literatura europeană în care apare basmul *Fata cu mîinile tăiate* sînt din veacul al XIII-lea : *Mai und Beaflor*, poemă germană în dialect austriac bavarez, 1256 — 1258.

Vita offae primi, text latin scris de călugărul Matheus Paris înainte de 1259, data morții sale.

La Manekine, scris în versuri de Philippe de Remy sire de Beaumanoir în 1270, care a trecut în „misterele" timpului.

La Belle Helaine de Constantinople, roman francez de la sfîrșitul secolului al XIII-lea și la începutul celui de-al XIV-lea. Înrudite sînt *Königs Tochter von Reunen*, scrisă între 1277 și 1330, și *Die Tochter des Grafen von Poitou*, scrisă în 1300 de J. Gebii Junior (*Scala caeli*, „exempla" pentru predici).

---

[20] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 118.

Se pare că la baza acestor versiuni ar sta tot o prelucrare literară a temei orale, făcută în sudul Angliei în jurul anului 1200 [21].

În veacul al XIV-lea apar mai multe redacțiuni scrise și se poate stabili oarecum o filiație a lor, căci toate au în principal motivul Ib (T 411) cu tentativa tatălui de a se căsători cu fiica lui. În *Cronica Anglo—Normana*, 1334 — 1337, se găsește *Life of Constance*, iar tema este tratată și de poeții eglezi Geofroy Chauser (1340 — 1408) și John Gower (1325—1408), fiind inclusă și în romanul englez *Emare*.

Tot în secolul al XIV-lea este scrisă în limba italiană *Novella della figlia del Re di Dacia* [22], iar către sfîrșitul secolului *Historia del Rey de Hungaria*, în dialect catalan.

În cea dintîi jumătate a secolului al XV-lea se scriu : *Historia della regina Oliva*, în limba italiană în anul 1400 ; cronica spaniolă a lui Diez de Gamez scrisă în 1440 — *Vitorial*— unde în cartea a II-a, capitolul XXVI se spune : ,,Cum a început cîndva războiul dintre Franța și Anglia . . .'' [23] și urmează un fragment din basmul de care ne ocupăm.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, versiunile basmului *Fata cu mîinile tăiate* se diferențiază. Pe de o parte avem versiunea franceză *De Alisandre Roy de Hongrie qui voulut espouser sa fille*, care duce mai departe motivul arătat, iar pe de altă parte avem versiunea italienească în legenda a XI-a din cartea *Miracoli delle Gloriosa Verzene Maria*, scrisă în 1475 — care este povestea ce ne interesează —, și cea dintr-un volum de *Exempla* pentru predici — scris în 1490— în care apare motivul cel nou, al mamei vitrege (S 31).

Diferențierea dintre versiuni se păstrează, iar în secolul al XVII-lea găsim aceste două redacțiuni diferite ale basmului, cea dintîi tipărită în 1637 în *Pentamerone* al lui Giambatista Basile (III, 2, *Pentamanomozza*), care continuă filiația *Manekine*, și cealaltă în Αμαρτωλῶν σοτηρία (cartea a III-a legenda a XI-a), scrisă de Agapie Landos, un călugăr grec originar din insula Creta și tipărită la Veneția în anul 1641, care continuă varianta din *Miracoli* . . . Această versiune a fost tradusă în limba română și se găsește în mai multe copii manuscrise. Toate celelalte versiuni scrise ale basmului de tip ATh. 706 din literatura europeană nu au nici o legătură directă cu literatura sau folclorul românesc.

Totuși în folclorul poporului nostru apar motivele importante din toate versiunile și variantele cunoscute în literatura europeană. Interferențe între versiunile scrise străine și versiunile orale românești sînt excluse, deoarece în afară de legenda de tip Amartolon Sotiria, pe teritoriul țării noastre nu avem nici un fel de știre de existența celorlalte redacțiuni literare europene.

---

[21] St. Thompson, *The Folktale*, p. 121 ; G. d'Aronco, *Indice delle fiabe toscane*, Firenze, 1961.

[22] Este studiată de Wesselofski într-o lucrare apărută în 1886 la Pisa. *Novella* . . . . . începe astfel : ,,Se spune că pe timpul papei Benedict al VIII-lea (1012—1024, *n.n. C.B.*) regele Imberto al Daciei, o țară vecină cu Ungaria, împins de diavol s-a îndrăgostit de fiica sa Eliza cea blondă'' (după moartea soției sale Bellandia, *n.n. C.B.*).

[23] Povestirea a circulat și oral, deoarece tot în sec. XV Bartolomeo Fazrio compune : *De origine belli inter Gallos et Britanos*, după o poveste în limba bulgară.

Pe de altă parte, cercetînd relațiile dintre folclorul românesc și legenda a XI-a din lucrarea lui Agapie Landos, care a fost tradusă integral în limba română, constatăm că, deși cartea a III-a *Minunile Maicii Precestei* a fost copiată cu începere din secolul al XVIII-lea în multe exemplare manuscrise, iar începînd din 1820 a fost colportată prin tipar în zeci de mii de exemplare, totuși din cele 69 de ,,minuni'' pe care le cuprinde cartea, în afară de minunea a XI-a care după cum am spus este de fapt basmul *Fata cu mîinile tăiate*, nici una din celelalte povestiri nu le-am găsit în circulație orală [24].

În ceea ce privește povestea noastră, doar opt variante aparțin versiunii α în care se încadrează și legenda scrisă, iar figura Fecioarei Maria apare numai în 5 variante, din care doar în două acționează direct pentru a vindeca mîinile eroinei.

De altfel, dacă se urmărește acest motiv în redacțiile europene scrise se vede cu claritate că a fost introdus în mod intenționat în unele redacțiuni literare[25] abia în secolul al XV-lea, căci apare întîi în *Historia della regina Oliva* (1400), apoi în *Vitorial* (1440), în *Miracoli* . . . (1475) și *Exempla* (1490), adică atunci cînd cultul Madonei era foarte puternic în Europa catolică, pentru a fi preluat de Amartolon Sotiria tocmai în secolul al XVII-lea.

Ceea ce leagă toate versiunile și variantele populare cunoscute, sau prelucrările literare, este însă motivul tăierii mîinilor. El reprezintă reflectarea veridică a unui fapt obișnuit și cunoscut de istorie încă din cele mai vechi timpuri pentru pedepsirea unor ,,crime'' față de morala impusă de clasa dominantă, fiind asociată uneori cu orbirea, tăierea nasului și a urechilor. Mutilarea era groaznică pentru că îl scotea pe om din procesul muncii, îl înjosea, îl ducea la pieire. Masele populare au comentat astfel de întîmplări, le-au povestit, le-au amplificat, le-au reflectat în numeroase narațiuni. Scriitorii, în variantele literare de care am vorbit mai sus ale tipului ATh. 706, au dezvoltat tema potrivit concepțiilor clasei din care făceau parte sau pe care o slujeau. În circulația folclorică însă basmul fetei cu mîinile tăiate reflectă ideea de protest împotriva nedreptății ce s-a făcut eroinei, ca și ideea de restaurare a dreptății. Rezolvarea însă nu era posibilă material decît printr-un miracol corespunzător mentalității timpului și mediului în care s-a conturat basmul. Tocmai această rezolvare prezintă particularități și face posibilă filiațiunea variantelor. Pornind de la observația de mai sus, ne putem da seama cu preciziune de diversele suprapuneri, contaminări și asocieri de elemente și motive. În redacțiunile scrise din secolele XIII — XV este clară diferența dintre stratul străvechi de reprezentări fantastice preluate de scriitori din tradiție și stratul mai nou, tratat de ei în raport cu mentalitatea medievală contemporană lor.

---

[24] Cf. S.Fl. Marian, *Legendele Maicii Domnului la români*, București, 1904.

[25] Probabil că raportarea vindecării mîinilor mutilate la figura Fecioarei Maria s-a făcut sub influența unor scrieri similare mai vechi cu caracter apologetic creștin, cum ar fi : *Miracolul sf. Jean Crisostom și al Anturei mama sa*, sau apocrifele din *La légende dorée* referitoare la viața sf. Leon, care a fost ales papă în anul 440. De altfel și între apocrifele ortodoxe avem legendele despre Crăciuneasa căreia soțul ei i-a tăiat mîinile, ce i-au fost vindecate în mod miraculos.

Stratul religios creştin n-a putut acoperi tradiţia populară, căci în variantele orale elementul miraculos care săvîrşeşte vindecarea eroinei nu este personajul religios, care serveşte doar ca pretext intermediar, iar în unele variante lipseşte cu totul, ci apa (motiv C 1242.1), apa din fîntînă, din lac, din gîrlă, în care eroina îşi afundă braţele mutilate, ori pe care o bea şi mîinile şi picioarele îi cresc la loc în mod miraculos D 2161. 3. 2 şi E 782. 3). La fel în alte variante, elementul care aduce vindecarea este o plantă cu puteri miraculoase, în general în stăpînirea unui şarpe sau arici (B 512 şi D 950.0.1, D 965, E 105), ori cadavrul vreunui animal în al cărui pîntec golit de măruntaie s-a vîrît eroina oarbă împreună cu copiii asasinaţi şi a obţinut vindecarea ei şi învierea pruncilor (E 66).

Aici este vorba de un substrat cultural popular mult mai vechi decît cea dintîi prelucrare literară cunoscută, în care miracolul vindecării este pus în seama unui personaj cu nume ori caracter religios. Este de fapt hiperbolizarea observaţiei realiste a oamenilor asupra valorii curative a unor izvoare ori lacuri cu ape minerale, asupra puterii vindecătoare a unor plante, ori asupra unei practici întîlnite în diverse variante în medicina populară, şi anume aceea de a pune pe o rană rea sau pe un loc dureros o bucată de carne proaspătă luată de la un animal sacrificat de curînd.

Apariţia Fecioarei Maria ca factor principal în vindecarea eroinei este determinată în variantele respective de apariţia în episodul introductiv al basmului a unui motiv cu caracter moral creştin : automutilare pentru că mîna frumoasă a eroinei a tentat dragostea incestuoasă a fratelui sau a tatălui şi eroina din *pioşenie* faţă de Dumnezeu îşi taie mîna (T 327.1), ori pentru că eroina fiind făgăduită diavolului *imploră ajutorul Fecioarei Maria* (M 210), motive care nu există în versiunile româneşti, ori pur şi simplu pentru că de la început în basm se spune că eroina era foarte evlavioasă.

Pentru variantele populare filiaţiunea se urmăreşte mult mai greu ; prin considerarea atentă a motivelor disociate şi a elementelor componente se pot stabili însă legături între ele pe aria de circulaţie şi în perspectiva istorică. În felul acesta, tot aşa cum etnografia şi arheologia stabilesc pe baza elementelor materiale diverse zone de cultură, prin analiza folclorică se poate ajuta determinarea unor căi de întrepătrundere a tradiţiilor, credinţelor şi valorilor artistice între diferite popoare.

Folosind bibliografia de specialitate şi raportînd-o la variantele româneşti ale basmului *Fata cu mîinile tăiate*, la variantele cunoscute din studiul H. Däumling [26], ca şi la indicaţiile din *Motif Index*, constatăm că motivele esenţiale care se asociază în basmele româneşti pentru a asigura desfăşurarea subiectului se găsesc cu regularitate şi în folclorul de nuanţă celtică : F 971.3, S 31, T 411.1, C 672, D 711, D 712.10, D 950. 0.1, D 965, D 1242.1, D 2161. 3.2, E 782. 3, şi sînt paralele în *Pentamerone* şi în folclorul românesc motivele : T 327 1, K 2117, N 711.1, N 711.3, H 151.1, H. 151. 4, E 105.

---

[26] *Op. cit.*, p. 84—86.

Toate aceste observații asupra basmului românesc de tip ATh. 706 *Fata cu mîinile tăiate* ne îndreptățesc să presupunem că:

Legenda a XI-a scrisă în *Minunile Maicii Domnului* nu a influențat basmul popular românesc decît în foarte mică măsură și doar după ce versiunea scrisă s-a întîlnit cu cea orală care circula în folclorul românesc, probabil la o dată ulterioară colportării ei prin tipar. Aici este un moment extrem de interesant de reîntîlnire a unor motive populare care au circulat cîteva veacuri pe de o parte pe cale orală, iar pe de alta pe cale scrisă, păstrînd totuși cadramente epice asemănătoare, ceea ce denotă că în momentul despărțirii versiunilor basmul era cristalizat în tradiția populară.

Basmul are o tradiție orală puternică, veche și continuă în folclorul românesc, fapt ce reiese din analiza structurală. Existența acelorași motive ale basmului ATh. 706 înlănțuite în relații de un paralelism uimitor în folclorul românesc și cel breton de nuanță celtică arată o înrudire directă care exclude filiațiunea lor prin folclorul altor popoare [27], filiațiune ce a dat naștere altor versiuni și variante. Această înrudire se pare că s-a făcut într-o perioadă istorică îndepărtată, adică atunci cînd celții au putut avea contact cu popoarele din această parte a Peninsulei Balcanice, și anume în secolele III — II înainte de era noastră [28]. O dată cu aducerea culturii Latène, prin conviețuirea celților pe același teritoriu cu geto-dacii, este imposibil ca în același timp cu dezvoltarea culturii materiale să nu se fi dezvoltat și o cultură spirituală corespunzătoare, în care elemente și motive de tradiție orală au devenit comune, fie prin împrumut și contaminare reciprocă, fie prin colaborare la reflectarea unor realități economice și a unei mentalități asemănătoare. Ajungerea pînă în zilele noastre a unor astfel de narațiuni, făurite de locuitorii băștinași ai meleagurilor carpato-dunărene cu multe zeci de secole în urmă, transmise oral din generație în generație peste ani și păstrate ca patrimoniu cultural strămoșesc, tradițional, de poporul nostru, demonstrează vechimea și continuitatea unei culturi autohtone pe teritoriul patriei noastre cu mult înainte de atestarea lui istorică sub numele de Transilvania, Moldova și Țara Românească. În felul acesta și în lipsa unor atestări documentare, cercetarea atentă și interpretarea justă a elementelor de cultură spirituală pot constitui puncte de plecare pentru luminarea unor perioade neclare ale istoriei noastre.

---

[27] Existența celor 24 de variante ale basmului în folclorul popoarelor U.R.S.S. (A.N. Afanasiev, *op. cit.*, vol. III, p. 479) nu exclude justețea presupunerii noastre. De asemenea cele 10 variante maghiare pe care le descrie Berze Nagy Janos în *Magyar Nepmesetipusok*, Pecs, 1957, II, 242—248 și din care cel puțin patru sînt culese la maghiarii din Transilvania ilustrează o altă latură a problemei. Ele sînt în general mai puțin clare. Cinci variante corespund versiunii α, dar numai în una (nr. 5) este vorba de o mamă vitregă, două (nr. 1, 2) încep cu tip ATh. 709, iar în două (nr. 7—9) mama fetei este vrăjitoare și fiica ei nu vrea să facă și ea vrăji. O variantă corespunde în parte versiunii β (nr. 6 — începe cu ATh. 510 B și contaminează cu ATh. 407 și 779). Două variante (nr. 3, 8) sînt de fapt doar fragmente, una (nr. 10) se desfășoară în cadrul tip ATh. 710, iar în ultima (nr. 4) basmul vorbește despre trei surori (probabil contaminare cu tip ATh. 707), dintre care cele două mai mari sînt geloase pe cea mai mică și-i taie mîinile (cf. și tipul românesc 882*). Această ultimă variantă este asemănătoare și cu o poveste slovacă culeasă în 1958 de Pandele Olteanu care o notează în studiul său ms. *Monografie despre graiul și folclorul slovacilor din Republica Socialistă România.*

[28] Pe teritoriul țării noastre s-au făcut descoperiri de vestigii celtice în 26 de localități, din care 19 în Transilvania (*Istoria României*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1960, vol. I, cap. V). Este interesant că tot în Transilvania s-au găsit cele mai multe variante ale basmului *Fata cu miinile tăiate.*

Apariția temei în *1001 de nopți*, deci intrarea în tradiția orală arabă, poate să aibă rădăcini foarte vechi, în tradiția grupului celtic de gallati care s-au așezat în Asia de vest în sec. III î.e.n. Despre acești gallati, sf. Jerome, traducătorul bibliei în limba latină (*Vulgata*), spune că în timpul său (331—420), deci în era noastră, gallatii vorbeau încă limba goloază.

L'ANALYSE HISTORIQUE DU CONTE ROUMAIN «LA FILLE AUX BRAS COUPÉS» (ATH. 706)

L'article fait l'analyse du type de conte populaire ATh. 706, tel qu'on le trouve dans le folklore roumain.

Si l'on étudie, du point de vue historique, les variantes de la littérature écrite européene, entre le XII^{e} et le XVIII^{e} siècle, et qu'on les compare aux motifs narratifs des variantes populaires du conte, on constate que les motifs importants apparaissent régulièrement, tant dans le folklore des peuples de culture celtique, que dans le folklore roumain. En partant de cette constatation, on peut établir l'ancienneté du conte. On peut également démontrer, — en tenant compte des rapports historiques établis entre les Celtes et les Géto-Daces, ainsi que de l'existence, dans le folklore roumain, des motifs transmis oralement de génération en génération jusqu'à nos jours, — la continuité du peuple roumain sur le territorire de ses ancêtres, les Géto—Daces.

JOCURI DE CIRCULAȚIE PASTORALĂ

ANDREI BUCȘAN

1. PROBLEMA EXISTENȚEI UNUI REPERTORIU PĂSTORESC DE JOCURI

Păstoritul, atît de important pentru trecutul poporului român, a fost și el supus multiplelor prefaceri social-economice care s-au petrecut în ultimul secol. El s-a restrîns, dispărînd pe alocuri ca ocupație a locuitorilor; unele vechi centre păstorești au pășit chiar sub ochii noștri la o orășenizare rapidă[1], continuînd însă a trăi viguros în creația folclorică prin numeroase piese de o ridicată valoare artistică.

Astfel stînd lucrurile, existența unui repertoriu păstoresc de jocuri se impune ca o necesitate logică. Mica comunitate închegată în jurul stînii reprezintă un întreg complex de viață, în cadrul căruia se dezvoltă unele manifestări aparte legate de anumite momente. Astfel, la căderea serii sau în timpul unui popas, se poate vedea adeseori (fapt constatat personal) cum, la sunetul fluierului, ciobanii se destind de oboseala zilei întrecîndu-se la joc. Tot ca petreceri ciobănești, însă într-un cerc mult mai larg, pot fi socotite și reuniunile care au loc în unele regiuni muntoase în anumite zile de sărbătoare din cursul verii (Sînziene, Sf. Ilie etc.) și care poartă în general numele de nedei[2]. La acestea iau parte, în mare număr, ciobani din zone etnografice apropiate, practicînd un repertoriu de jocuri comun, care circulă probabil și pe drumurile de transhumanță.

Dar determinarea apartenenței pieselor coregrafice la un repertoriu oarecare întîmpină serioase dificultăți, datorită naturii însăși a materialului. La textele literare sau muzicale, se desprinde o idee sau cel puțin o intenție tematică din analiza conținutului și a mijloacelor de expresie, astfel că unele piese se pot cataloga drept „păstorești” dacă prezintă elemente adecvate. Jocul popular românesc însă este în general atematic și îi lipsesc elementele figurative atît de caracteristice dansurilor orientale, de pildă, și care capătă prin gestică și mimică o semnificație

---

[1] Exemple: Săliștea sibiană și Săcelele de lîngă Brașov, astăzi devenite orășele.

[2] Nu toate nedeile au însă un caracter pastoral.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 1, p. 41–53, București, 1966

precisă și un anumit rol funcțional legat de o temă dată. Este deci limpede că nu pe această cale vom putea obține determinări precise. Trebuie deci să căutăm mijloacele cele mai eficiente care, utilizate izolat sau combinat, să ne permită efectuarea unor asemenea determinări.

*

A) Astfel, un prim criteriu pe care va trebui să-l luăm în considerare este însăși *informația* pe care o putem căpăta asupra faptului. Ea poate fi : a) *directă*, atunci cînd unul sau mai mulți informatori ne spun că cutare joc este adus de ciobani sau practicat de aceștia [3] ; b) *indirectă*, cînd este vorba de jocuri legate de unele momente etnografice pe care le presupunem legate de viața pastorală (de exemplu : nedeile).

Bineînțeles, este necesar un control riguros al informației prin mai mulți informatori și, pe cît posibil, prin investigarea repertoriilor din imediata vecinătate. De asemenea, în ultimul caz, trebuie să demonstrăm caracterul pastoral al prilejului și să examinăm dacă jocurile nu sînt cumva de circulație generală în regiune și deci nespecifice momentului. Fără aceste precauțiuni valoarea informației rămîne incertă, ea neconstituind — eventual — decît un indiciu. Cu atît mai neconvingătoare se prezintă în această privință știrile pe care le putem întîlni în diferite lucrări mai mult sau mai puțin folcloristice care nu ne oferă controlul sursei [4].

În orice caz, fără a acorda informației o valoare absolută, datorită rezervelor formulate mai sus, precum și unor factori subiectivi, ea constituie totuși, dacă nu cel mai important, primul criteriu de care trebuie să se țină seama pentru lămurirea problemei de față. Lipsa ei nu este însă ireparabilă, ci ne impune doar folosirea atentă a altor că deductive.

*

B) O importanță egală trebuie acordată *ariei de circulație* a jocurilor luate ca piese izolate sau ca tipuri morfologice bine închegate. Este pentru noi evident că, dacă între anumite zone cu o puternică tradiție pastorală se stabilesc concordanțe de repertorii coregrafice, acestea nu pot fi întîmplătoare.

Cercetarea noastră ne-a arătat că trebuie să luăm în considerare trei serii de zone, și anume :

1) *Zone cu păstorit transhumant* : a) *Mărginimea Sibiului* — ai cărei locuitori se numesc mărgineni sau țuțuieni — împreună cu coloniile ei din nordul Olteniei ; b) *Branul* — cu locuitorii porecliți moroieni sau colibași : c) *Trei Scaune* — ai cărei locuitori poartă denumirea de mocani, extinsă ulterior asupra mai multor ramuri de păstori transhumanți[5].

---

[3] i. 19265 : Vlad Foamete (Poplaca, r. Sibiu) : *Jieneasca* — joc adus de ciobani.

[4] G. T. Niculescu-Varone, *Jocuri românești necunoscute*, București, Impr. ,,Independența", 1930, p. 41 : ,,Silvana e o horă vioaie pe care o joacă numai păstorii, duminica, la marginea pădurii, la apusul soarelui. Văzută în com. Repedea, plasa Vișeu, jud. Maramureș". Informația e interesantă, dar nu poate fi acceptată în întregime fără o verificare serioasă. Caracterizarea mi se pare exagerată.

[5] I. Vlăduțiu, *Noțiunea de mocan în păstoritul românesc*, în ,,Rev. de etnografie și folclor", București, IX (1964), nr. 2, p. 143—158 ; R. Vuia, *Tipuri de păstorit la români*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1964.

Credem că în aceste ținuturi de intensă pendulare a populației este normal să căutăm și principalul făgaș al circulației de elemente folclorice. Le-am numit *zone-nucleu* sau *zone de bază*[6].

2) *Zone cu păstorit local*, situate în special în jurul Carpaților, pe arcul interior: Țara Oltului[7], Toplița etc., sau exterior: valea Lotrului, Muscel, Teleajen, Vrancea etc.; corespondențele se vor putea însă urmări și în afara acestui circuit[8]. Deși nu au aceeași putere de vehiculare a elementelor folclorice, ele receptează cu ușurință, datorită specificului lor înrudit, fenomenele de circulație. Le-am numit zone *complementare* sau *adiacente*.

3) *Zone de convergență* — spre care se îndreptau în trecut mișcările de pendulare pastorale[9]. Ele erau situate mai ales în Bărăgan și Dobrogea, dar desigur și în alte regiuni de șes. Pentru problema noastră ele sînt deosebit de interesante, întrucît, specificul lor originar fiind diferit, elementele de circulație sînt mai ușor de detectat[10].

Concordanțele de care vorbeam se stabilesc, credem, în funcție de modul de circulație al pieselor coregrafice, și anume: a) în interiorul aceleiași zone sau aceluiași grup zonal[11]; b) în zone-nucleu diferite; c) în mai multe zone-nucleu și complementare; d) în zone-nucleu și zone de convergență, cu sau fără intermediul zonelor complementare.

Este însă evident că, utilizabil în sine, criteriul ariei de răspîndire trebuie primit cu prudență și aplicat, în special în cazurile a,b și c, în corelație cu celelalte criterii. Nu orice joc care circulă în acest cadru este condiționat de factorul amintit, el putînd aparține unui fond mai larg, carpatic, sau chiar general românesc. În orice caz, acest criteriu rămîne pentru noi de primă importanță, avînd în mare parte valoarea unei informații indirecte.

★

C) *Numele* jocului constituie și el un indiciu destul de probant, cu toate confuziile care se produc, frecvent, în terminologia populară[12]. De la caz la caz, el poate constitui un punct de plecare mai mult sau mai puțin suficient, după gradul în care analiza semantică și etimologică ne demonstrează legătura numelui cu viața păstorească. În această categorie intră următoarele denumiri :

---

[6] Amintim și de zona Săcele, astăzi complet orășenizată și despre care nu avem suficiente informații folclorice.

[7] Cu 3 subdiviziuni: zonele Sibiul de est, Făgăraș, Perșani.

[8] În special în partea de nord a Carpaților Orientali. Vezi Laurian Someșan, *Viața pastorală în munții Călimani*, „Bul. Soc. Regale de Geografie'', Cluj, 1933, tom. III;

[9] Termenul de „zone de convergență'' nu se referă la intensitatea păstoritului, care aici era foarte puternic reprezentat, ci la circulația elementelor folclorice.

[10] Adică zonele dunărene se situează într-un „dialect'' coregrafic diferit față de cele carpatice (A. Bucșan, *Dialecte și aspecte stilistice în folclorul coregrafic românesc*, în „Rev. de folclor'', VIII (1963), p. 140—143).

[11] Adică într-o zonă-nucleu și în zonele din imediata ei apropiere, de ex: Mărginimea Sibiului cu satele „ungurene'' din nordul Olteniei și cu valea Lotrului (eventual și alte zone apropiate) ar forma un grup zonal.

[12] Astfel există jocuri denumite *Brîu*, *Bătuta* etc., care în conținut nu au nimic care să amintească termenii aplicați. *Sîrba* nu e joc de origine sîrbească etc.

1) *cu referire directă* : *Ciobănașul*, *Sîrba ciobanilor*, *Brîul păcureț*, *Mocăncuța* etc. ; ele sînt, credem, edificatoare ;

2) *cu referire indirectă* : *Brînza*, *Oița*, chiar *Cățeaua* etc., amintind elemente din viața de toate zilele a ciobanilor ; cu unele rezerve, și acestea ne pot ajuta la determinările necesare ;

3) *neutre*, dar care în unele sensuri par să aibă o legătură îndepărtată cu viața pastorală. De exemplu : jocul *Conacele* al cărui nume înseamnă și „haltă, popas”, ceea ce s-ar potrivi cu specificul pastoral al zonei unde a fost cules [13], sau *Leasa* care se întrebuințează și ca termen pastoral[14]. Deși în general (și mai ales în ultimul caz) numele reprezintă un factor discutabil în determinarea originii, datorită fanteziei în invenție, etimologiilor populare greșite etc., el rămîne totuși un criteriu de urmat, dacă adăugăm la verificarea etimologică-semantică corelația cu criteriile anterioare. El nu este întîmplător, de aceea poziția lui ca fir comunicant între creația populară și categoriile etnografice trebuie acceptată.

★

D) Cu toate rezervele formulate la începutul acestui capitol, trebuie totuși să acordăm și *conținutului* jocului valoarea de criteriu determinant. Firește, va fi greu să ne referim la conținutul *morfologic*, deoarece în acest domeniu elementele pastorale, dacă există (ceea ce nu credem), sînt imposibil de identificat. Se poate vorbi oare de figuri, pași, ritmuri etc. ciobănești ? Ar fi absurd.

Fapte interesante putem întîlni, în schimb, în complexul *spiritual* al jocului. Dacă ar exista (cum există în creația muzicală) jocuri legate de un anumit prilej, cu o funcție și o temă bine definită (de exemplu la pornea la oilor, la făcutul cașului etc.), am fi îndreptățiți să le catalogăm aici. Cercetările viitoare se vor lămuri în această privință. Deocamdată nu avem însă, datorită lipsei elementului figurativ, decît relații indirecte. Anumite jocuri cu desfășurare grotescă ar sugera un asemenea substrat, care însă nu reiese suficient de clar[15].

Poate că melodiile de joc oferă elemente comune care ne-ar putea ajuta să reconstituim o categorie păstorească ; determinarea așteaptă să fie făcută de un specialist. În schimb, mult mai multe certitudini ne oferă strigăturile, care amintesc frecvent momente din viața pastorală. Nu este nevoie să arătăm că și aici se impune o mare prudență, textul putînd să se refere la ciobănie fără să implice neapărat apartenența jocului.

---

[13] În com. Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc. După cît se pare, folosit în forma plurală termenul însemna și „vămi”.

[14] R. Vuia, *op. cit.*, p. 30, 60 etc. „Leasă” însemna un gard împletit din nuiele care înconjura staulul.

[15] Vezi mai jos jocurile de petrecere cu caracter distractiv.

Din cele spuse a rezultat, credem, că nu acordăm conținutului valoarea unui criteriu determinant. Aceasta nu ne duce însă la neglijarea lui, el putînd funcționa foarte bine ca un criteriu de control. Dacă, de exemplu, în două zone pastorale depărtate întîlnim variante, cu trăsături caracteristice comune, este normal să presupunem vehicularea unui tip morfologic comun, agentul de transmisiune fiind cel pastoral.

După părerea noastră, această normă funcționează și în cazul concordanței de informații sau de numiri, datele verificîndu-se reciproc cu ajutorul conținutului — morfologic sau spiritual. Situația nu se schimbă nici în cazul unor criterii diferite — de pildă, pe de o parte numele, pe de alta aria geografică—, care în același mod ne pot permite reconstituirea unei unități-tip. Dacă cele de mai sus ar putea să dea impresia unor speculații teoretice, exemplele practice vor ilustra, credem, acest fel de a vedea lucrurile.

II. CÎTEVA JOCURI DE CIRCULAȚIE PASTORALĂ

Să reluăm acum problema unui repertoriu păstoresc de jocuri. Trebuie să spunem din capul locului că această formulare nu ne poate satisface. Reconstituirea unui ,,repertoriu'' presupune din partea noastră ajungerea la un grad de probabilitate ridicat în ce privește originea și apartenența jocurilor. Ne dăm seama însă că deocamdată lucrăm cu anumite ipoteze mai mult sau mai puțin verificate și că deci cu atît mai puțin se poate vorbi de un tot închegat care ar forma un material unitar de acest fel. Chiar pentru jocurile practicate de un sat întreg de ciobani nu avem dreptul să aplicăm această etichetă, pînă la confruntarea lor cu ceea ce ne poate prezenta un cadru mai larg[16].

Analizînd însă repertoriile zonelor pastorale-nucleu și confruntîndu-le cu cele ale zonelor adiacente și cele ale zonelor de convergență, putem ajunge în anumite cazuri la izolarea unor piese care ar trăda însemnate apropieri. Faptul ar fi cu atît mai semnificativ, cu cît primele 2 categorii de zone aparțin ,,dialectului'' coregrafic *carpatic*, iar ultima categorie ,,dialectului'' *dunărean*.

Cele 2 dialecte prezintă notabile diferențe între ele, astfel că anumite asemănări ne pot face să presupunem o transmitere directă a pieselor respective, iar factorul de transmisiune are toate șansele de a fi, în cazul zonelor legate prin transhumanță, partea de populație care o practică. Se poate vorbi deci nu de un repertoriu păstoresc, ci de jocuri sau chiar de tipuri coregrafice de *circulație* pastorală.

Să reluăm deci firul expunerii noastre, căutînd să desprindem asemenea exemple.

---

[16] Vezi, de ex., A. Giurchescu, *Jocurile ciobănești din satul Dumbrava*, în ,,Rev. de folclor'', VIII (1963), nr. 3, p. 60—73. Autorul consideră că mai toate jocurile acestui sat de ciobani (în afară de cele comune zonei Mureșului superior) sînt ciobănești. Credem că în bună parte repertoriul este carpatic. Circulația pastorală poate fi dovedită numai în cîteva cazuri.

A. *Jocuri bărbăteşti de virtuozitate*

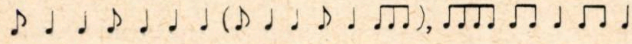
Avînd în vedere specificul etnografic al vieţii pastorale raportat la ceea ce ne interesează, credem că se impune de la început atenţiei noastre categoria jocurilor bărbăteşti cu caracter de virtuozitate. Existenţa acestora apare ca normală în domeniul nostru datorită condiţiilor de izolare în care se găseau — în cea mai mare parte a anului — micile comunităţi bărbăteşti pastorale, fapt care favorizează specializarea unor piese. Să vedem în ce măsură le putem detecta.

★

Un astfel de joc, căruia — datorită marii lui difuziuni în forme închegate unitar — îi putem conferi valoarea de tip morfologic singular, este *Brîul*, căruia tocmai din cauza modului său de vehiculare i-am dat numele de *mocănesc*. Este, de altfel, numele pe care îl poartă unele variante dobrogene, care îi desemnează astfel provenienţa[17].

Cu privire la acest tip avem de semnalat următoarele :

1) El cuprinde 3 subtipuri, dintre care :

Brîul bătrîn, cel mai răspîndit, este întîlnit în toate zonele-nucleu, într-o mare parte a Munteniei şi în Dobrogea. Unitatea variantelor este asigurată, în afară de elementele general-tipice, de motivele ritmice de bază :  rar întîlnite în rest. Aria lui este întreruptă de celelalte 2 subtipuri : *Brîul ardelenesc* (cu centrul în Făgăraş) şi *Brîul muscelean* (întîlnit în Muscel şi Bran).

Acestea din urmă par nişte dezvoltări mai recente, în limite locale, pe cînd *Brîul bătrîn*, cu o răspîndire atît de variată, interesează direct problematica noastră. Asemănarea perfectă dintre variantele mărginene, brănene etc., pe de o parte, şi cele muntene şi dobrogene, pe de altă parte, nu poate fi o simplă coincidenţă.

2) Părăsind domeniul generalităţilor, trebuie să ne oprim asupra unor forme particulare de *Brîu*, care ni se par edificatoare. Astfel, un caz interesant îl prezintă jocul *Slănicul*, răspîndit sporadic şi cu frecvenţă redusă, din Mărginimea Sibiului pînă în Dobrogea[18]. El are o formă unitară în figura de bază, în toate variantele (8) culese.

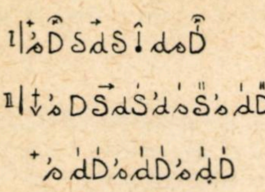
De-a dreptul uimitoare este însă cvasiidentitatea dintre variantele culese în satele Sibiel (r. Sibiu) şi Ciumernic, com. Sita Buzăului (r. Tg. Secuiesc) situate la peste 200 km distanţă şi fără nici o verigă intermediară între ele. Pentru edificare, dăm aici figurile și strigăturile principale ale celor 2 variante :

---

[17] Vezi, de ex., *Brîul mocănesc* (Pecineaga, r. Măcin), *Brîul păcureţ* (Vulturu, r. Hîrşova) ; P. Pîrvescu, *Hora din Cartal*, Bucureşti, 1908, p. 51.

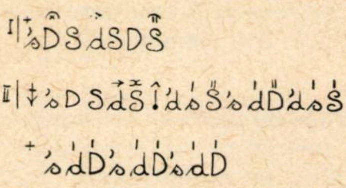
[18] A fost cules în : Sibiel (r. Sibiu), Bran (r. Braşov), Sita Buzăului, Voineşti-Covasna şi Valea Mare (r. Tg. Secuiesc), Bătrîni (r. Teleajen), Vulturu şi Făgăraşul Nou (r. Hîrşova). La Voineşti i se spune *Brîul de pe Slănic*.

Sita Buzăului[19]



Foicică tiriplic (siminic),
Asta-ai Brîu da nu-i Slănic,
Cată-ț mîndro de-alt voinic,
Căci cu mine n-ai nimic,
Căci cu mine ce-ai avut
A fost vremea ș-a trecut,
Ca roua de pe pămînt,
Ca roua pămîntului,
Ca și voia Sfîntului.
Foaie verde trei mizdei,
M-o mînat badea Matei
Să scoatem stîngu pe trei !

Sibiel[20]



Foaie verde siminic,
Asta-i Brîu de pe Slănic,
Cată-ț mîndro alt voinic,
Căci cu mine n-ai nimic,
Ai avut cînd ai avut,
Fost-o vremea ș-o trecut,
Ca roua de pe pămînt,
Ca roua pămîntului,
La bătaia vîntului.
Foaie verde trei grindei,
Trei grindei și trei costei,
I-auzi Slănicu la trei !

Asemănarea acestor pași și strigături nu se rezumă însă la cele două variante citate, ci este evidentă în bună parte și pentru variantele *Slănicului* din Bran-Poartă[21], unde se numește și *Brîul vechi*, Bătrîni (r. Teleajen), Cartal—azi Vulturu[22] — și Făgărașul Nou (ambele r. Hîrșova). Melodiile lor cuprind și ele elemente asemănătoare.

Nu avem informații directe asupra apartenenței *Slănicului* la un repertoriu păstoresc. Nu vedem însă care ar fi putut să fie factorul lui de circulație, avînd în vedere apariția lui unitară în puncte atît de îndepărtate. Numele lui însuși pare să indice locul de întîlnire al ciobanilor, pe valea rîului Slănic, pe unul din drumurile oilor cunoscute[23].

Tot aici trebuie să menționăm interesanta concordanță dintre cele 3 zone pastorale-nucleu într-o formă specială a *Brîului bătrîn*, neîntîlnită în alte părți, și anume *Brîul pe numărătoare.* La acesta, anumite figuri se încheie cu bătăi pe sol sau în pinteni : una, două, trei sau chiar mai multe, după comandă. Fenomenul este citat în variantele : *Danţul* (com. Răşinari, Poplaca, Gura Rîului, Sadu, Rîu-Sadului, Veştem — r. Sibiu), *Brîul pe 3* (com. Zărneşti, Măgura, r. Codlea), *Brîul* (com. Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc). Asemănarea paşilor şi a strigăturilor ne dă şi aici de gîndit, chiar fără alte elemente.

---

[19] I. 17100, 17034.

[20] Cg. 280 ; i. 19253.

[21] G. T. Niculescu-Varone, *op. cit.*, p. 12.

[22] Cu începutul strigăturilor :

Asta-i Brîu, da nu-i Slănic,
Cată-ți leleo d-alt voinic,
Că cu mine n-ai nimic. . .

P. Pîrvescu, *op. cit.*, p. 51.

[23] Valea rîului Slănic este situată la încrucișarea mai multor drumuri de acest fel (I. Vlăduțiu, *op. cit*,. p. 153).

★

Cele de mai sus fac trecerea spre o altă serie de date privind tipul de *Sîrbă*, înrudit cu *Brîul mocănesc* şi care conţine şi el un subtip caracterizat prin bătăi pe numărătoare. Şi aici întîlnim fapte edificatoare, care se pot rezuma astfel :

a) Aria acestui subtip se întinde de asemenea din zonele pastorale-nucleu, unde pulsează mai cu putere, spre Muntenia, unde este atestat în cîteva variante ; în Dobrogea nu avem menţiuni sigure.

b) Adeseori numele variantei indică factorul de circulaţie : *Sîrba ciobanilor* (Răşinari, r. Sibiu), *Sîrba ciobănească* (Bran, r. Codlea), *Sîrba baciului* (Tălmăcel, r. *Sibiu* ; Bătrîni, r. Teleajen ; Voineşti-Covasna r. Tg. Secuiesc) ; chiar un nume ca *Lăzeasca* (Ciumernic—Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc) sau *Lezeasca* (Jugur, r. Muscel) poate fi eventual pus în legătură cu viaţa pastorală[24].

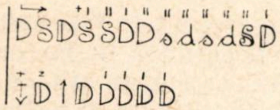
c) Informaţiile ne arată uneori izolarea jocului în repertoriul ciobanilor [25].

d) Conţinutul variantelor este în general foarte apropiat, atît ca paşi, cît şi ca strigături (uneori şi ca melodii). Dăm aici 2 exemple înrudite :

Lăzeasca

Ciumernic — Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc[26]

Fig. cu bătăi
Încheiere de fig.

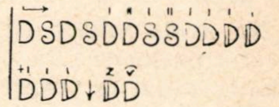


Auzit-aţi de-o Lăzească,
De-o Lăzească ciobănească,
Cine ştie s-a pornească...
Uite una-a baciului,
Ş-alta a berbecarului,
Ş-alta a mînzărarului
Ş-alta a miorarului,
Şi una pentru stăpîni,
Ş-un genunche pentru cîni...

Sîrba ciobanilor

Răşinari, r. Sibiu[27]

Fig. cu bătăi
Încheiere de fig.



Asta-i sîrba ciobănească,
Cine ştie s-o pornească...

Uite una-a baciului,
Ş-alta a berbecarului,
Ş-alta a mînzărarului,
Ş-alta a miorarului,
Şi-ncă una pentru cîni,
Şi alta pentru stăpîni...

---

[24] Numele, credem, derivă de la „laz"—loc defrişat pentru păşune.

[25] Cg. De ex. : la Ciumernic, sat ciobănesc al com. Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc ni s-a afirmat acest lucru.

[26] Cg. : i. 17 041, 17 093. Una din figuri se numeşte „A oierilor".

[27] Cg. 1 406.

Credem că și aici apropierile sînt edificatoare și ele nu ne lasă nici o îndoială asupra factorului de circulație.

★

Mai puțin sigură este determinarea apartenenței unui alt tip, pe care l-am întîlnit sporadic în Carpați. Punctul de plecare al ipotezei noastre este totuși un joc de o încadrare certă : este vorba de jocul *Brînza*, cunoscut numai în satul ciobănesc Ciumernic (com. Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc). În afară de nume și localizarea geografică, chiar și informațiile ni-l arată ca un joc ciobănesc[28]. Nu cunoaștem însă aria lui, astfel că nu-l putem socoti încă drept un joc de *circulație* pastorală[29]. Semnalăm totuși că un maximum de asemănare am găsit în jocul mărginean *Siminicul* (Rășinari, r. Sibiu)—de asemenea izolat. Unele jocuri „ciobănești" relativ apropiate au fost notate recent în zona Toplița[30]. Nordul Moldovei ne arată iarăși cîteva concordanțe. Dar dacă, morfologic, se poate intui existența unui tip unitar[31], problema circulației acestuia rămîne deschisă.

B. *Jocurile mixte comune*

Dar, în afară de jocurile bărbătești, mai există și altele, cunoscute și vehiculate de ciobani, pe care ei le practică împreună cu comunitatea sătească la care ajung sau la care se întorc periodic. Acestea, fiind jocuri de relații sociale, sînt întotdeauna mixte. Fiind integrate repertoriului curent, ele sînt ceva mai greu de detectat ; cîteva cazuri sînt însă de natură a ne reține atenția.

★

Unele jocuri, puține la număr, rămîn rezervate exclusiv „întîlnirilor" ciobanilor cu obștea satului, la diversele reuniuni speciale, cu dată fixă, așa-zisele „nedei". Un asemenea exemplu a fost cules în 5 variante din zona Trei Scaune. Este vorba de *Hora Sîntiliei*, pe care ciobanii coborîți special din munți o joacă cu fetele o singură dată pe an, la 20 iulie. Cu această ocazie fiecare fată îi face daruri alesului ei[32] . Jocul este, evident, de circulație pastorală.

Poate că de aceeași natură era și *Jocul furcilor*, dispărut azi, menționat în com. Rășinari, r. Sibiu, și care se obișnuia la plecarea ciobanilor, cînd fetele dăruiau acestora furci lucrate de ele[33].

★

Alte jocuri se obișnuiesc, ca și precedentele, în momentul de întîlnire a ciobanilor cu comunitatea sătească, la „nedei" sau alte ocazii, dar în același timp pătrund și în repertoriul curent al satului, păstrîndu-și însă amintirea originii lor. Un exemplu clasic îl formează așa-zisele „*Jienești*". Acestea sînt răspîndite în Mărginimea Sibiului și în zonele adiacente dintre Olt și Jiu. Unitare din punctul de vedere al melodiei și textului (care cuprinde adesea strigături cu aluzii la viața pastorală), ele se diferențiază coregrafic în 2 tipuri morfologice : în grupuri mici de 4—8 inși (cel mai frecvent) și în perechi. Ambele devin pe alocuri jocuri ale horei satului; uneori ele coexistă în același sat[34]. Că ele sînt de circulație pastorală în regiunea citată ne-o spun nu numai răspîndirea geografică sau conținutul strigăturilor, dar și informatorii înșiși[35]. De altfel informațiile au putut fi verificate în diferite ocazii. Astfel, de exemplu, la nedeia care a avut loc în 1950 de Rusalii la Obîrșia Lotrului (în munții cu același nume) și la care au participat ciobani mărgineni (din Poiana, Jiua etc.), gorjeni (din Novaci, Vaideeni etc.), hațegani, jieni și lovișteni, s-au jucat mai mult „*Jienești*" sau alte jocuri ca *Brîul* etc., care au adoptat formația de grup mic a acestora. Faptul este caracteristic : forma de largă circulație interzonală s-a impus în procesul necesar de unificare al unor repertorii cu jocuri de bază diferite[36].

---

[28] I. 17027 : „Brînza a jucat-o moșu și iel și tata cin iera mai mulți, toată noaptea jucau la foc cu fluerele“ (inf. Vasile Munteanu, 53 ani, com. Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc).

[29] Ni s-a mai semnalat un joc *Brînza* în zona Buzău, calificat drept joc „ciobănesc“.

[30] A. Giurchescu, *op. cit.*

[31] Pe care l-am numit chiar „Ceată ciobănească" (într-o lucrare de clasificare morfologică a jocurilor—în pregătire).

[32] I. 25. 891, Voinești-Covasna ; i.25.888, Mărtănuș-Brețcu (r. Tg. Secuiesc).

[33] După o informație orală neverificată încă.

★

Dar în afară de aceste 2 serii de jocuri pe care răspîndirea geografică și informațiile directe sau indirecte le raportează la complexul pastoral, există și altele care astăzi depășesc complet acest cadru, fiind integrate repertoriilor zonelor respective; avem totuși posibilitatea în anumite cazuri de a le urmări apartenența.

Un astfel de joc este, credem, *Breaza*. Într-un studiu anterior[37], am arătat că proveniența lui probabilă este Transilvania de sud-est, unde și astăzi îl întîlnim ca joc de bază, din Bran pînă la pasul Oituzului. De aici el se întinde prin zonele adiacente muntene, coborînd spre Bărăgan și Dobrogea. În ariile laterale, numele de Mocăniță (Sibiel, r.Sibiu; Vulturu, r.Hîrșova; Pecineaga, r. Măcin), Mocăneasa (în satele ceangăiești Faraoani și Valea Seacă, r. Bacău) întîlnite îl localizează cert în zona mocanilor clasici din SE Ardealului, indicîndu-i și factorul de circulație. Fapte similare se petrec și cu *Ciobănașul*, pe care și numele, și aria geografică[38], și conținutul strigăturilor îl arată aparținînd aceluiași curent, sau cu *Oița*, de asemenea edificatoare în această privință (deși în mai mică măsură).

Am semnalat pînă acum cîteva piese folclorice transmise pe cale pastorală de la munte. Fenomenul se poate petrece însă și invers, prin vehicularea pe aceeași cale a elementelor dunărene. Un astfel de caz îl prezintă, probabil, jocul *Năframa*, cules în cîteva sate din Trei Scaune și care în nordul Dobrogei se numește *Săltata la trei*[39] sau, la bulgari, ca joc ceremonial de nuntă, *Înaintea nașului*. Ca structură ritmică, jocul pare de origine balcanică și deci ar fi un caz tipic de circulație inversă prin același factor.

---

[34] A. Bucșan, E. Balaci, *Folclorul coregrafic din Sibiel*, în „Rev. de folclor", I (1956), nr. 1—2.

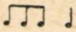
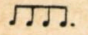
[35] Vezi nota 6.

[36] După o informație comunicată de G. Sulițeanu, care a asistat la acest prilej.

[37] A. Bucșan, *Breaza*, în „Rev. de folclor", III (1958), nr. 4.

[38] Răspîndit în sud-estul Transilvaniei, regiunea subcarpatică, Dobrogea; atestat într-o variantă în Mărginime (vezi A. Bucșan, E. Balaci, *op. cit.*).

[39] Fiind jucat de obicei în trei inși : un băiat cu 2 fete (cg. 1972).

Poate că o origine similară are și jocul *Hodoroaga*, răspîndit în sudul Transilvaniei, din Mărginime pînă la pasul Oituzului (se pare că și mai la nord), și căruia nu-i găsim corespondent decît în jocul dobrogean *Leasa* (Șchioapa) [40] și cel bulgăresc *Citfornul*. Ritmic sînt foarte asemănătoare : motivului  din sudul Transilvaniei îi corespunde în Dobrogea . Originea lui e mai degrabă sudică.

C. *Jocurile de petrecere*

Dar în afară de jocurile de virtuozitate bărbătești și cele mixte, de relații sociale, în orice comunitate se folosesc, la petreceri, unele jocuri cu caracter distractiv, practicate fie de bărbați, fie de femei, fie de bărbați și femei laolaltă. Este normal să ne gîndim la existența acestora și în cadrul comunităților păstorești. Să încercăm să desprindem din cele ce cunoaștem ceea ce este propriu domeniului nostru.

Astfel, un joc răspîndit în zonele-nucleu și cîteva din zonele adiacente, din Mărginimea Sibiului pînă la Toplița, este *Cățeaua*. Ea cuprinde 3 elemente caracteristice : a) prinderea („înnodarea”) jucătorilor, doi cîte doi, sau chiar șirul întreg, cu mîinile printre picioare ; b) încercarea conducătorului de joc de a atinge cu bățul pe ceilalți jucători, sau numai pe cel din coadă, în mersul jocului ; c) textul, recitat de conducător, în dialog sau antifonic, împreună cu ceilalți. Toate elementele sînt aproape identice pe toată aria. Pentru noi, circulația pastorală a acestui joc nu lasă nici un dubiu, întrucît, pe cît știm, el nu este atestat decît în zonele cu puternic specific păstoresc, cel puțin în trecut. Numele lui poate fi, de asemenea, interpretat ca atare.

Unele forme ale jocului menționat se încadrează morfologic într-un subtip al *Sîrbei* ; alteori însă el face parte din tipul de *Ceată distractivă*. Acesta se întîlnește ici și colo în diferite zone din țară ; astfel el intră și în repertoriul călușarilor olteni. În jurul Carpaților el este însă relativ bine reprezentat, în jocuri ca : *Războiul* (Mărginime, Perșani), *Vulpea* (Muscel), *Gătejul* (Toplița) etc., ceea ce ne face să ne gîndim la o posibilă răspîndire prin ciobani a acestui tip morfologic, numai pentru zonele amintite. Mai mult nu se poate spune în momentul de față.

★

La fel de posibilă ar fi și încadrarea unor jocuri solistice, cu caracter grotesc-obscen, cu elemente figurative foarte brutale, practicate în zonele pastorale, dar și spre Dunăre. Astfel de jocuri sînt : *Ariciul*, cunoscut în Mărginime, la „ungurenii” din Gorj, pe valea Lotrului, în zona Bran [41], dar și sporadic spre Dunăre [42] ; *Capra*, întîlnit numai în zonele Mărginimii și

---

[40] Totuși numele „Leasa” poate fi și el pastoral (vezi nota 14).

[41] Cu numele de „Lepedeul”.

[42] Recent a fost cules în sudul Olteniei (de A. Giurchescu).

Branului, dar cu o melodie care amintește *Geamparaua* dunăreană. S-ar putea ca aceste manifestări să aibă un substrat oriental sau să fie legate de un specific carpatic primitiv. În orice caz, factorul de circulație poate fi cel pastoral.

III. CONCLUZII

Din cele expuse, credem că se desprind cîteva aspecte care s-ar putea rezuma astfel :

1) În stadiul actual al cercetărilor nu se poate vorbi de jocuri de *origine* pastorală, ci de o *circulație* pastorală care a vehiculat asemenea piese folclorice.

2) Într-un număr oarecare de cazuri s-au putut face unele determinări pe baza informației, a răspîndirii teritoriale și a denumirii jocului, criterii pe care le-am corelat, pe cît posibil, între ele și le-am controlat prin conținutul specific. Uneori am obținut cvasicertitudini ; alteori am avut de relevat numai indicii semnificative.

3) Aplicarea criteriilor de mai sus ne-a permis să reconstituim ariile de circulație ale unor jocuri sau tipuri morfologice. Aceasta ne-a ajutat să stabilim că principala direcție de propagare a fenomenelor citate s-a situat pe o arie sud-estică, dinspre Carpații Meridionali spre Dunăre și Marea Neagră sau, mai rar, invers.

Unele indicii mai puțin convingătoare ne duc și pe linia Carpaților Răsăriteni [43].

4) Rezultatele noastre sînt de natură să intereseze și pe cercetătorii din alte domenii : istorici, etnografi, etno-muzicologi etc. Într-adevăr, ele furnizează un amplu material de confruntare și contribuie la verificarea datelor obținute pe alte căi, după cum și acestea din urmă au ajutat și vor ajuta cercetărilor noastre. Istoria dezvoltării culturii noastre populare nu ar avea decît de cîștigat din această colaborare.

DANSES À AIRE DE CIRCULATION PASTORALE

Cette étude pose le problème de l'existence d'un répertoire des danses qu'on peut nommer «pastorales», dans le sens, plutôt, de «*danses à aire de diffusion pastorale*».

Les principaux moyens d'identification de ces pièces peuvent être les suivants : a) informations directes et indirectes ; b) aire géographique de diffusion ; c) dénomination des danses ; d) leur contenu morphologique et spirituel.

---

[43] Firește, mișcări de transhumanță au avut loc și spre Banat și Crișana ; pînă acum însă cercetările noastre nu ne-au permis determinări precise în aceste regiuni.

On peut en établir le répertoire en les groupant d'après leur caractère : danses masculines de virtuosité ; danses mixtes communes ; danses de divertissement.

L'aire de circulation, qui s'avère être « pastorale », s'inscrit à partir des trois centres principaux des pâtres transhumants des Carpates et s'étend vers le Bas-Danube.

On souligne l'importance de l'étude de ces aires de diffusion du répertoire des danses « pastorales » pour la connaissance de l'histoire sociale de notre pays.

CÎNTECUL BIRNICULUI FUGAR ÎN TRADIȚIA ORALĂ A LIRICII MUSCELENE

AL. I. AMZULESCU

Analiza comparativă a cîntecelor din Muscel *, cernîndu-le prin sita unor mai vechi atestări ale liricii din Muntenia, ca cele din colecțiile lui Anton Pann, V. Alecsandri, G. Dem. Teodorescu și Gr. G. Tocilescu, dezvăluie cu destulă ușurință mulțimea *elementelor motivice* care, aparținînd unui strat mai vechi, se regăsesc aidoma sau cu unele variații, dar de cele mai multe ori *în alte combinații*, în cîntecul contemporan din Muscel. Procesul variației de combinare a elementelor motivice se arată atît de adînc, încît nici chiar o veche colecție musceleană ca aceea a lui C. Rădulescu-Codin (*Din Muscel*, 1896) nu cuprinde *nici un* cîntec care să fi rămas cu desăvîrșire neschimbat în culegerile noastre, mai noi. Nu arareori vechile elemente motivice, motive și episoade lirice (sau lirico-narative), o dată cu schimbarea asocierilor, se află în vădită îmbinare cu cele mai neașteptate elemente moderne, dovedind atît fenomenul de continuă primenire a cîntecului, și deci reactualizarea acestuia, cît și tendința de păstrare cît mai neștirbită a unor vechi realizări de detaliu ale expresiei poetice. Se pot de asemenea observa, pe alocuri, atît parțiala degradare, ca efect al inadaptabilității integrale, cît și surprinzătoarea supraviețuire a unor motive vechi, în forme chiar mai depline și mai sugestive decît cele din atestările vechilor colecții.

Așa, spre pildă, „Cîntul al 9-lea" din broșura a III-a la *Spitalul amorului* este desigur un vechi cîntec de bejenie, al fugarului „de frica"

---

* Extras din cercetarea monografică asupra folclorului din această zonă, pe care am întreprins-o în cadrul unui colectiv de muncă între anii 1954 și 1964.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 1, p. 55–60, București, 1966

birului. În reluarea lui Alecsandri, devine doina a XL-a („Trandafirul"), cu modificările și adăugirile obișnuite și în alte cazuri :

A. Pann :

Am ibovnic logofăt,
Pe nume să vi-l arăt,
Numele lui, Trandafir,
Dușmanii mi-l pun la bir
Și nu-l pun ca p-un copil,
Ci mi-l pun ca p-un mazil,
El de frică s-a răsnit,
S-a dus și n-a mai venit.
S-a dus, frate, m-a lăsat,
La toți pare bine-n sat,
Numai mie-mi pare rău,
C-a fost puișorul meu.

V. Alecsandri :

Am iubit un trandafir ;
Dușmanii l-au pus la bir !
Nu l-au pus ca pe-un copil
Și l-au pus ca pe-un mazil.
El de frică s-au răsnit
Și s-a dus la haiducit.
S-a dus, nene, m-a lăsat,
La toți pare bine-n sat
Numai mie-mi pare rău
C-a fost puișorul meu.
Dar m-oi duce și eu, duce
Unde-i drumul în răscruce
Trandafirul să-l găsesc
Și de sînu-mi să-l lipesc,
Că de sîn de s-a lipi
El mai bine-a înflori
Și și-a plăti birul său
Vărsînd rouă-n sînul meu !

Cum se vede, Alecsandri a „îndreptat" desigur, mai întîi transformînd numele propriu al „ibovnicului" într-o metaforă, cu care își și intitulează doina sa. „Trandafirul" iubit și răsnit de frica birului pleacă, sub pana lui Alecsandri, „la haiducit", dar, în continuare, „la toți pare bine-n sat", ca și în versiunea mai veche a lui A. Pann (unde nu se pomenește de haiducie). Adaosul „întocmirii" lui Alecsandri dezvoltă apoi cîntecul cu ideea căutării ibovnicului fugar, pentru a încheia prin subtilitatea metaforei finale a plății birului... „vărsînd rouă" în sînul iubitei neînduplecate, unde deslușim negreșit una din poantele atît de scumpe liricii Bardului de la Mircești. Sporul de poezie socială și de subtilitate metaforică atît de alambicată al variantei Alecsandri pierde din vedere inadvertența versului *La toți pare bine-n sat*, pe care poetul îl păstrează încă pentru a sublinia, prin contrast, regretul iubitei, care, singură, deplînge plecarea fără întoarcere a „trandafirului" iubit. Inadvertența constă în afirmarea unanimității părerii de bine față de fuga unui birnic din cislă, ceea ce e cu totul neveridic, ba chiar un nonsens social-istoric. Se știe, dimpotrivă, că urmărirea fugarului „de frica birului" devenea o necesitate, căci prin plecarea unuia creștea cota-parte a contribuției celor rămași. Ne limităm a cita, spre pildă, numai următoarele, după V. Costăchel : „În această privință un deosebit interes reprezintă un caz care a avut loc în 1653, în timpul lui Matei Basarab. Un oarecare Toader a fugit de bir, iar birarii i-au prins femeia, care neputînd plăti nici ea, a fost purtată de birari din sat în sat, legată. Pînă la urmă s-a găsit unul Stoica «deci au luat în chezășie de la birari și au zis că le vor aduce birul. Apoi ei n-au vrut să-și poarte grija să-și ducă banii, ci au venit apoi birarii cu oamenii domnești la casa lui de l-au apucat pentru chezășia lor și au luat un bou și o vacă»"[1].

Veridicitatea unei asemenea urmăriri — necesare — e încă sumar schițată în finalul variantei culese la 9 V 1884 de G. Dem. Teodorescu de la al său Petrea Crețul. Și aci însă aceasta e înfățișată mai mult ca un reproș sentimental:

Frunzuliță grîu curat.
Am ibovnicel băiat,
Ne-nsurat,
necununat,
Nici mustața nu i-a dat;
Dar, de frica birului,
Trecu apa Jiului;
De groaza zapciului,
Trecu apa Oltului.
Cînd o trecu jumătate,
Leica-l trase de la spate
Și-i zise: „Unde pleci, frate,
Cu dragostele mai toate?"[2]

Autenticitatea populară crescută a variantei lui G. Dem. Teodorescu (în ciuda sunetului — totuși — destul de îndoielnic din încondeierea ultimului vers al Șolcanului!) e confirmată și de fapt întrecută de tradiția orală musceleană, în care cele cîteva variante de supraviețuire a motivului cîntecului despre birnicul răsnit subliniază, mai stăruitor, că urmărirea fugarului era departe de a răspunde numai unui imbold sentimental al iubitei părăsite. Se accentuează, în chip mai firesc, ideea de mustrare a fugarului, faptul că alții au trebuit să răspundă ei pentru birul de care a fugit „trandafirul" răsnit, precum și neînduplecarea acestuia, hotărît să-și piardă urma! Tradiția locală nesiluită de culegător ne întoarce astfel la o formă fără îndoială mai veche și adevărată a cîntecului.

Iată, spre pildă, mai întîi aceste două variante paralele, din Jugur și Dîmbovicioara, dintre care prima, deși ciuntită de purtător tocmai în partea finală, este folositoare măcar pentru întărirea convingerii despre autenticitatea unei anumite versiuni locale muscelene a cîntecului despre birnicul fugar, dacă ţinem seama de însăşi distanţa geografică a locului de atestare :

---

[1] Cf. V. Costăchel, P.P. Panaitescu, A. Cazacu, *Viața feudală în Țara Românească și Moldova (sec. XIV—XVII)*, București, 1957, p. 99—100. Vezi și, *ibidem*, p. 376 și 379—380, precum și considerațiile mai recente ale lui P.P. Panaitescu, *Obștea țărănească în Țara Românească și Moldova*, București, 1964, p. 206—211.

[2] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 321 (*Ibovnicul*).

fg. 2004 (Jugur, 8 X 1932)	*mg. 1096 b* (Dîmbovicioara, 30 V 1957)
1 ... Trandafir du pă răzor,	Foaie verde de-a mohor,
2 Cu mijlocu roşior,	1 ... pe rozor,
3 Pe de margini verde-nchis,	2
4 Ce mai amurez am prins !	...delături... 3
5 Tinerel şi dezmerdat,	Frumuşel amant mi-... 4
6 Nici mustaţa nu i-a dat,	Frumuşel... 5—6
7 Mi-a luat drumu, şi-a plecat ;	Numa-n barbă, cîti-un fir,
8 Şi de frica birului,	L-a pus duşmanii la bir,
9 Mi-a luat drumu Giurgiului !	El de... 8
10 Lung e drumu Giurgiului,...[3]	Şi-a... 9
	Merse drumu jumătate,
	Iacă-tă mîndra, la spate :
	— Întoarce-te-ndărăt, măi frate,
	Ţi-am dat biru jumătate !
	—Po' să-l dai, mîndro, pă tot,
	Că-ndărăt nu mai mă-ntorc !
	10 ...etc.[4]

O dată cu sporul de autenticitate tradiţională, valoarea artistică a variantelor muscelene nu e cu nimic mai prejos de a vechilor mărturii din versiunile A. Pann — V. Alecsandri — G. Dem. Teodorescu, chiar dacă „ibovnicul" din A. Pann, pe care Alecsandri s-a străduit să-l ocolească, dar Şolcanul continuă să-l ateste, devine aci, printr-o tradiţie de un secol, „amurez" şi „amant" (*amor* figurînd pînă şi în titlul *Spitalului* poetic al lui A. Pann, iar *amurez* fiind atestat, spre pildă, cel puţin din 1871 a. G. Dem. Teodorescu [5]).

Variantele muscelene stăruie însă cu pregnanţă asupra mustrării şi a conţinutului social :

...Mersei calea jumătate,
Fraţii mă luară de spate :
— Întoarce-te-ndărăt, frate,
Că-ţi dau biru jumătate !
—Poa' să mi-l dai şi pe tot,
Şi-ndărăt nu mai mă-ntorc,...

— cînta încă la 31 X 1956 şi lăutarul Gică Niţoi (55 ani), din vecinătatea Cîmpulungului, într-un fragment episodic, smuls desigur din alcătuirea aceluiaşi vechi cîntec şi amestecat cu alt context [6]. Într-o altă variantă, „ibovnicul”, devenit *frate* a. Gică Niţoi, e de asemenea dat uitării, cîntecul şovăind, în aceeaşi atmosferă cu conţinut social mai pregnant decît în versiunile Pann — Alecsandri — Teodorescu, între *tată* şi *frate*, în varianta tinerei Elena Mielu (23 ani), din Slatina (com. Nucşoara), la 28 V 1955 :

---

[3] C.I.E.F., fg. 2004, inf. Veta Zipiş (42 ani), Jugur, 8 X 1932.
[4] *Ibidem*, mg. 1096 b, inf. Voichiţa Stoian (21 ani), Dîmbovicioara, 30 V 1957.
[5] Cf. *op. cit.*, p. 308 (*Firicel de iarbă neagră*).
[6] C.I.E.F., mg. 898, inf. Gică Niţoi (55 ani), Bughea de Sus, 31 X 1956.

Frunzuliță flori dă fîn,
Taică-meu e om bătrîn,
L-a pus dușmanii la bir,
Nu l-a pus ca p-un bătrîn
Și l-a pus ca p-un mazil.
El, dă frica birului,
Trecu apa Nistrului.
Trecu Nistru jumătate
Și mă luă un dor din spate :
— Întoarce-te-napoi, *frate*,
Dă dă biru jumătate,
Jumătate să-l dau eu,
Că sunt *frățioru* tău ![7]

Chiar şi în variantele în care mai apar „mîndra” sau „doru”, conţinutul profund social se arată încă bine păstrat de tradiţia orală locală

1 Foaie verde lin-pelin,	Vai, sărac...	2... străin,
2 Io, sîrman copil strein,	L-a...	3
3 M-a pus dușmanii la bir,	El...	6... birului,
4 Nu m-a pus ca p-un copil	Trece marea (!)...	7
5 Și m-a pus ca p-un mazil ;	Trecu Nistru...	8
6 Io, dă frica bghirului,	L-apucă mîndra dă...	9
7 Trecui rîu Nistrului.	— Dă biru pă...	11
8 Trecui rîu jumătate	...-l dau și...	12
9 Și doru m-a luat de spate :	Să nu-ți pară biru greu ![9]	
10 — Întoarce-te-ndărăt, măi frate,		
11 Dă dă bghiru jumătate,		
12 Jumătate ți-l dau eu,		
13 C-așa vrea și Dumnezeu ![8]		

Faţă de versiunile, mai mult sau mai puţin „îndreptate şi întocmite”, cunoscute din vechile colecţii ale lui Anton Pann şi V. Alecsandri, şi chiar faţă de forma cu mult mai veridică a lui G. Dem. Teodorescu, variantele muscelene reprezintă astfel negreşit un caz în care tradiţia orală locală face să supravieţuiească pînă în zilele noastre forme mai bine păstrate ale vechiului strat de cîntece lirice. Valoarea artistică şi de document încărcat de o deplină autenticitate social-istorică a versiunii tradiționale muscelene apare mai presus de orice îndoială. Există însă și destule cazuri, mai puțin fericite, în care vechi elemente motivice evoluează spre degradare, ajungînd să capete în unele forme ale tradiției orale muscelene tendința unor contururi vădite de vulgaritate și trivialitate, prin impasul unor încercări — spontane — de adaptare și reactualizare alimentate de un evident prost gust, dăunător decenței vechiului element tradițional. Dar despre aceasta, cu alt prilej !

---

[7] *C.I.E.F.* i. 15949, inf. Elena Mielu (23 ani), Slatina, 28 V 1955.

[8] *Ibidem*, fg. 2132 a, inf. Maria Cîrstoiu (58 ani), Slatina, 20 XI 1936.

[9] *Ibidem*, i. 15795, inf. Maria Pașol (64 ani), Nucșoara, 19 VI 1955. În legătură cu acest cîntec vezi și : Paula Carp, Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, 1964, p. 22 și 166, nota 1.

ANALIZA ETNOGRAFICO-ISTORICĂ A UNUI TRUP DE MOȘIE

ION GH. FILIP

Documentele istorice oricît de multe ar fi, atunci cînd vorbesc de modul de ,,alegere'' sau de ,,împărțire succesorală'' a unui trup de moșie, sînt insuficient de clare, dat fiind că ele se referă la reguli de drept și la tehnici agrimensurale bine cunoscute la vremea lor, dar care pentru noi, cei din ziua de azi, constituie adevărate enigme. Cercetarea etnografică, executată pe teren, permite însă o descifrare a lor, astfel că documentele istorice capătă conținut concret și prind viață.

Pentru a demonstra această tehnică de îmbinare a cercetării istorice cu cea etnografică, am ales exemplul satului Dioști, situat la 15 km vest de Caracal, pe șoseaua care duce la Craiova ; deci într-o regiune deosebit de interesantă : cîmpia Romanaților, în care se știe că se află o zonă de sate moșnenești (caz excepțional în regiunea de cîmpie) și un grup de sate care au format miezul domeniului de cumpărătoare a lui Mihai Viteazul, în calitatea sa de mare boier feudal [1].

Satul Dioști, în vara anului 1939 cînd am făcut cercetările sub conducerea prof. H. H. Stahl, dispunea de mai multe trupuri de moșie :

— un trup de moșie vechi, ,,pămînt de dreaptă și bună stăpînire de la moșii și părinții lor'' ;

— moșia Joița din Grozăvești, precum și fîșiile din Radomir și Ghizdăvești, cumpărături mai recente de la foștii boieri ai acestor sate sau de la înșiși foștii clăcași ;

— loturile din Drăghiceni, pămînt care le-a fost dat de către stat prin reforma agrară din 1921.

În prezentarea de față, pe care o extragem dintr-un studiu mai amplu, ne vom ocupa numai de vechiul trup de moșie al satului Dioști.

Documentul cel mai vechi [2] care ne informează despre acest trup de moșie este ,,Hotărnicia moșii Dioști, făcută la 1755, noiembrie 9'',

---

[1] Ion Donat, *Satele lui Mihai Viteazul*, în ,,Studii și materiale de istorie medie'', București, 1960, p. 465–506.

[2] Ilie Constantinescu, *Hotărnicia moșiii Dioști, jud. Romanați, făcută în 1755, noiembrie 9*, Craiova, 1923.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 1, p. 61–68. București, 1966.

în care se află reprodus un ,,hrisovu" din zilele lui Gavril Vodă (1618—1620), ,,în care scria că în zilele lui Mihai Vodă (1593 — 1601) s-au fost rumânit ei cu părțile l(o)r de moșiie din Dioști la . . . boeri ; iar cînd au fost în zilele lui Gavril Vodă, au mers de s-au judecat cu boierii și s-au răscumpărat ei și cu toate părțile lor dă moșiie". Actul vechi mai conținea și afirmația că, ,,cercetînd noi lucrul cu amăruntul, am dovedit că sînt patru moși mari, afar(ă) de moșii cei ce ș-au fost văndut părțile lor de moșiie la d(u)mn(ea)l(o)r boerii Fălcoeni", care dețineau satul Radomir.

Nu putem ști, însă, în ce constau și ce formă agrimensurală aveau acești ,,moși" care s-ar fi fost vîndut boierilor Fălcoeni.

În anul 1755, actul constată că, *în cîmp*, moșii (adică părțile de moșie) rămași în posesia dioștenilor au fost hotărniciți, potrivit vechilor norme agrimensurale, prin stabilirea a trei ,,trăsuri" : ,,. . . am mers de le-am tras acest hotar de moșiie pă trei locuri, cu st(în)j(e)nu, după obicei, în trei trasur(i) :

— la capu moșiii despre amiazăzi. . .s-au găsit stjni 1407 ;
— al doilea trăsură, de la mijloc, . . .stjni 1370 ;
— al treilea trăsură, la capul despre amiiazănoapte. . . stjni 710"

Trupul de moșie avea, deci, forma unui trapez destul de neregulat, care curgea pe direcția sud-nord, pe o lungime de aproape 8 kilometri. Constatîndu-se existența a patru moși mari (adică patru cete) : moș Ursul, moș Cazan, moș Jitea și moș Dan Bărbosul, moșia s-a împărțit în patru părți egale, de la un capăt la altul, revenind fiecărui moș pe trăsura I 349 stj, la a II-a 340 stj și la a III-a 177 stj. Ulterior, acești 4 ,,moși mari" au fost subîmpărțiți în 14 ,,moși mici", și anume :

Ursul, în 3 moși mici
Cazan, în 2 moși mici
Jitea, în 7 moși mici
Dan Bărbosul, în 2 moși mici

Moșii mari sînt deci efectul unei ,,alegeri de părți" egalitare, operată pe o moșie devălmașă ; *moșii mici*, efectul unei împărțiri succesorale, egalitare în sînul fiecărui moș mare, dar inegalitare de la un moș mare la altul.

Siliștea, adică vatra satului, era însă astfel așezată încît doar trei din fîșiile date moșilor curgeau și prin vatră, fîșia celui de-al patrulea moș neatingînd-o. Astfel că ,,încăpînd în siliște numai trei moși, iar un moș, Stan Doia, care se trage din Dan Bărbosul, nu ajunge partea lui în săliște, și căzînd în partea cea din sus (adică răsărit), care s-au dat Barbului cu cetașii lui", adică unora din urmașii lui Jitea, s-a iscat mare pricină.

Conflictul a fost rezolvat în chipul următor : i se dă lui Stan Doia parte în siliște, înfundată, din partea lui Barbu și a cetașilor lui, lungă de 370 stj și lată de 238 stj ; în schimb, Stan Doia cedează din cîmp ,,dăspre ameazăzi, din capul hotarului" o suprafață în lungime de 350 stj și lățime de 358 stj. Cît despre vii, se hotărăște ca ,,or în ce parte ar cădea, să aibă a le ținea înfundate".

Sistemul ţinerilor ,,înfundate" a dat naştere la o seamă de greutăţi. Astfel un act din 1838 mai 6[3] pomeneşte de o pricină iscată pe socoteala unei ţineri înfundate, preotul Constantin din Dioşti purtînd plîngere către otcîrmuirea judeţului Romanaţi că ,,din vechime nefiind moşii(a) curelită, am pus pometuri toţi moşnenii care pe unde ne pricepeam că ne va fi dreptul nostru de moşie şi, mai în urma sădirilor de pomi, s-au hotărît moşia şi s-au curelit de ne cunoaştem fieşticare partea de moşie". Şi pentru că partea lui de moşie sădită în întregime cu pomi a căzut altora cu mai puţini pomi, cere otcîrmuirii ,,să să îndatoreze sau să pue pomi împotrivă pe partea mea de moşie ori să mă îngădue cu stăpînirea pomilor şi să le dau zeciueală din rod, fiin(d)că, cînd s-a făcut sădirea acestor pomi, a fost moşia deavalma".

Măsurătorile statornicite prin Hotarnica din 1755 pe 4 ,,moşi mari" şi — înlăuntrul acestora — pe 14 ,,moşi mici" au suferit modificări, în timp. Modificările intervenite în structura acestui trup de moşie între anii 1755 şi 1868 sînt consemnate în acte. Ele se ridică la 157 şi privesc:

20 constituiri de dotă
19 moşteniri şi donaţii
14 schimburi
104 vînzări

Din această cauză a fost necesar să se facă o nouă alegere către sfîrşitul secolului al XIX-lea, mai precis, între anii 1868 şi 1872.

La ,,Alegerea moşiei Dioşti din 1872 mai 20" [4] inginerii agrimensori au avut în vedere Hotărnicia din 1755 şi au făcut împărţirea tot pe trăsuri şi moşi. De data aceasta numărul trăsurilor a sporit de la 3 la 9, iar numărul moşilor mici de la 14 la 92. Numărul de stînjeni pe ,,moşi mari" sînt stabiliţi din nou ,,cît la unul şi la celălalt", pe cînd la ,,moşii mici" — din cauza înmulţirii demografice neuniforme înlăuntrul cetei, precum şi din cauza cumpărărilor, vînzărilor şi donaţiilor — părţile apar în 45 de cazuri neegale şi numai în 47 de cazuri egale.

Pentru a ne da seama mai clar de regulile sistemului de împărţire şi organizare a pămîntului din Dioşti, am făcut cercetări la faţa locului. Am ieşit în cîmp pe latura de sud a satului şi, cuprinzînd ogorul dintre două răzoare mai mari, hotărnicit la capete cu pietre, am întrebat pe însoţitorul meu: al cui este pămîntul? ,,Pămînt de-al Broscarilor" a fost răspunsul.

Pe lăţime, era împărţit în curele înguste şi egale, tot cîte două, cîte trei sau chiar cîte patru. Fîşiile erau pe toată lungimea formate din *ţancuri*. Aici un ţanc de mirişte de grîu; dincolo, altul făcut ogor; către fund şi tot de aceeaşi lungime ca şi cele două, era un ţanc de pămînt cu porumb, iar celălalt avea cositură proaspăt întinsă pe pămînt. ,,Acestea sînt dopuri", mi-a răspuns însoţitorul.

Aşadar acest peticel de pămînt, mulţime nesfîrşită de împărţiri în fîşii şi dopuri (ţancuri), colorate după natura semănăturilor şi îndeletnicire : cînd un ţanc de mirişte alburie şi ruptă de îmbătrînire, cînd un ţanc de negru reavăn de ogor, cînd un lan verde de porumb, mărturisea tăcut şi grav frămîntările unui şir de generaţii, tot aşa de vechi ca şi răzoarele mărginaşe, în preajma cărora era numai miros de ierburi coapte şi trecute în rod.

---

[3] Document original, în colecţia autorului.

[4] *Alegerea moşiei Dioştii din districtul Romanaţilor, despărţirea Ocolul, a D-lor moştenilor dioşteni*. Tipărită de inginerul agrimensor N.B. Lăcusteanu. Fără an şi loc de apariţie.

Peste hotarele şovăielnice, o mulţime nesfîrşită de urme împerecheate... Era drumul celor fără drum, care treceau pe unde puteau ca să ajungă la bucata de pămînt, înfundată între răzoare şi fără nici un chip de ieşire.

Să lămurim mai întîi cîţiva termeni : ,,curea'', ,,fîşie'', ,,dop'' şi ,,ţanc''. Cu chipul acesta se vor înţelege mai bine sistemele de împărţire ale pămîntului ,,prin răzorire'' şi ,,prin îndopare'', despre care vom aminti mai departe.

Să luăm un caz ipotetic : un tată lasă moştenire fiilor săi — să zicem trei la număr —, printre altele, o bucată de pămînt în cîmp. Această bucată de pămînt are lungimea de 5000 m şi lăţimea de 30 m. Cei trei fraţi, potrivit obiceiului locului, împart pămîntul, la unul din capete, în trei părţi egale. Cu această lăţime merge fiecare pînă la celălalt capăt. S-au format astfel trei bucăţi de pămînt lungi de 5000 m şi cu lăţimea de 10 m. Bucăţile de pămînt, cum sînt înguste şi lungi, seamănă cu nişte curele, de unde le vine şi denumirea de ,,curea'' sau ,,fîşie'' ; sistemului acestuia de împărţire i se zice ,,prin răzorire'', adică moştenitorii se găsesc pe toată lungimea bucăţii de pămînt ,,răzor în răzor''.

Urmaşii acestora vor împărţi pămîntul tot în părţi egale. Dar vor mai aplica tot sistemul prin ,,răzorire'' ?

Să luăm de exemplu pe unul din fraţi care are cinci fii, cărora le lasă drept moştenire ,,cureaua''. Dacă ar împărţi ,,răzoreşte'' s-ar alege fiecare cu cîte o fîşie, lată numai de 2 m şi lungă de 5000 m.

Cureaua fiind în acest caz prea îngustă şi ca atare improprie pentru culturi, ei vor recurge la alt sistem de împărţire. Pe lungul moşiei vor măsura cinci bucăţi de pămînt, avînd fiecare lungimea de 1000 m şi lăţimea de 10 m. Acesta este sistemul de împărţire ,,prin îndopare'', iar părţile astfel căpătate se numesc ,,ţancuri'' sau ,,dopuri''.

M-am oprit asupra bucăţii aşa-zise ,,pămînt de stăpînire'' din ,,Broscari'', care aparţinea urmaşilor din neamul ,,moşului mic'' Dumitrică, din ,,moşul mare'' Cazan. Am luat la întîmplare două fîşii alăturate, ,,răzor în răzor'', egale în lăţime. Erau stăpînite de doi fraţi : Ion şi Stan, urmaşii lui Radu I. Broască Dumitrică. Am trecut alături, pe tarlaua din ,,scăpătat'' şi am găsit alte două fîşii egale în lăţime. Erau stăpînite de Constantin, Rada şi Ilinca, coborîtori din Stancu Stoicheci Dumitrică. Lăsîndu-mă tot către sud pe fîşia stăpînită de cele două surori, am găsit o alternanţă de diverse culturi, ceea ce presupunea o împărţire (succesorală) ,,prin îndopare''.

Aşadar, de la primul contact cu terenul, mi-am dat seama că la cîmp am în faţă o împărţire de pămînt genealogică şi în părţi egale.

Am mers mai în amănunt cu cercetarea. Am trecut în *vatra satului* pe cureaua aceluiaşi moş Dumitrică şi am constatat că şi aici împărţirea era făcută tot în ordine genealogică şi egală.

Cu aceste prime informaţii culese de pe teren, am trecut la reconstituirea spiţei neamului Dumitrică, ajutat fiind de cei mai reprezentativi urmaşi şi buni cunoscători ai neamului şi pămîntului respectiv.

Spiţa începe cu ,,moş Dumitrică'' şi se termină cu ultimul născut din acest neam, în vara anului 1939, cuprinzînd peste 300 de oameni. Au rezultat VIII generaţii în circa 150 ani, dacă ţinem socoteala că Dumitrică a trăit pe la sfîrşitul secolului al XVII-lea.

Am întocmit apoi şi schiţa (harta) trupului de moşie a acestui neam. Recunoaşterea hotarelor am făcut-o la faţa locului, pe teren, cu un grup de urmaşi din neamul în cauză. Schiţa este alcătuită numai pînă la generaţia a V-a inclusiv, care se mai află încă în viaţă şi în stăpînirea pămîntului.

Am confruntat apoi spiţa neamului cu schiţa trupului de moşie al acestui neam şi am constatat o concordanţă perfectă între ele două.

De aici am tras concluzia : din modul de împărţire a pămîntului unui neam de moşneni se poate stabili spiţa neamului respectiv. Şi invers : cu spiţa unui neam, întocmită după acte sau din memorie, se poate recunoaşte, în cîmp şi în vatră, cui aparţine fiecare bucată de pămînt.

Pentru a analiza încă mai în amănunt detaliile acestui mod de moştenire a pămîntului şi în primul rînd pentru a stabili dacă şi de cînd femeile vin la moştenirea pămîntului, problemă dezbătută, dar nedeplin lămurită de istoricii vechiului drept românesc, am stabilit următoarea situaţie, care se poate urmări atît pe spiţă cît şi pe teren :

I. În cîmp

Generaţia I

Moş Dumitrică moşteneşte de la părinţi stj 57, măsuraţi pe trăsura din sud. Lungimea este de stj 3966, palme 4, aproximativ 8 km. Suprafaţa de (57 stj × 2,33) 132,81 pogoane sau 66,90 ha.

Cureaua lui ,,moş Dumitrică'', care ţine de la un cap la celălalt, se răzoreşte în răsărit cu urmaşii lui ,,moş Jitea'', iar spre apus cu rude din acelaşi neam cu el.

Generaţia a II-a

Popa Tudor şi *Stoicheci* sînt fiii lui ,,moş Dumitrică'', cu prima soţie ; cu o a doua, îl are pe *Ion zis Broască*. Moş Dumitrică le-a lăsat moştenire întreaga moşie din cîmp şi vatra satului. Împărţind-o în trei părţi egale, se cade fiecăruia cîte o fîşie de stj 19, măsuraţi pe lăţime.

Generaţia a III-a

1. *Ilie Gionea*, unicul fiu al lui Popa Tudor, moşteneşte de la tatăl său întreaga fîşie : stj 19.

2. *Stancu* şi *Ilieş*, fiii lui Stoicheci, împart pămîntul, tot în fîşii (curele) de la un capăt la celălalt al moşiei, dar în părţi neegale : Stancu ia stj 11,

iar Ilieş stj 8. Restul pînă la stj 11 îl completează din pămînt cumpărat ,,de aiurea''. ,,Ceata'' apare deci cu părţi neegale.

3. *Radu Ion Broască Dumitrică* este unicul fiu al lui Ion Broască. Pămîntul i se cuvine de drept numai lui : stj 19. ,,Fetelor (Ioana, Ileana, Riţa şi. . . ?) le-a dat de ale casei şi vite'' (inf. A. Smărăndache).

Generaţia a IV-a

1. *Dumitru* şi *Costache*, fiii lui Ilie Gionea Popa Tudor, împart frăţeşte cei 19 stj, luînd fiecare cîte 9,5 stj. Celor trei fiice surori : Leanca, Stanca şi Niţa, nu le fac parte.

2. *Constantin*, ca unic fiu în viaţă al lui Stancu Stoicheci, are dreptul să moştenească întreg pămîntul : 11 stj. Însă Stancu îi dă numai jumătate : 5,5 stj ; cealaltă jumătate o face ,,vînzătoare'' celor două fete : Ilinca şi Rada. Fetelor le-a dat parte în sistemul ,,prin îndopare''.

3. *Haralambie* şi *Voicu*, fiii lui Ilieş, iau pe din două cei 8 stj, revenind fiecăruia cîte 4 stj de la un cap la celălalt.

4. *Ion Goanţă* şi *Stan*, fiii lui Radu Ion Broască, îşi împart frăţeşte pămîntul, luînd fiecare cîte 9,5 stj. Lui Stan însă tatăl său nu i-a făcut parte pe toată lungimea curelei. ,,Atunci era altă vreme. Tatăl putea vinde partea ce se cădea unuia dintre feciori, celorlalţi. Moş Radu dacă a văzut că Stan nu i-a dat cele de nevoie, i-a vîndut lui Ion bucata dintre trăsura Fîntînele şi trăsura Băşicuţa'' (inf. Ilie Ion).

Generaţia a V-a

De aici am urmărit împărţirea pămîntului, atît în cîmp cît şi în vatra satului, numai pe urmaşii lui Ion Broască, lăsîndu-i pe ceilalţi deoparte, întrucît fenomenul este acelaşi pe întreg satul. Acum intră în socoteala moştenirii şi moşia Joiţa, de care însă nu ne vom ocupa.

Cu această generaţie vin la parte şi fetele, în mod constant. Spiţa de neam o vom urmări de acum înainte în paralel cu harta loturilor. (Vezi fig. 1 şi 2).

1. *Ion Goanţă* (A) împarte pămîntul celor trei băieţi : *Gheorghe* (1), *Ştefan Truţă* (2) şi *A. Smărăndache* (3), precum şi celor patru fete : Maria, Păuna, Tana şi Anghelina. Cureaua dintre trăsura ,,pe la Cruci'' şi pînă în şoseaua Caracal — Craiova s-a împărţit ,,prin răzorire'' numai între Şt. Truţă (2) şi A. Smărăndache (3). De aici şi pînă la capătul nord tot numai aceştia doi şi-au împărţit fîşia ,,prin îndopare''. Gheorghe (1) şi cele patru fete primesc ca moştenire pămînt din moşia Joiţa.

II. În vatra satului

Vatra satului Dioşti, în lăţime, cuprinde întreg trupul vechi de moşie, iar în lungime este aşezată pe trei trăsuri : prin mijloc trăsura ,,de la Piatra'', în sud trăsura ,,Băşicuţa'' şi în nord trăsura ,,pe la Cruci''.

Partea clădită a satului se întinde 85 stj nord și sud de trăsura „de la Piatra", iar restul, încă de 50 stj, se lasă locuri pentru grădini. Partea clădită, din cauza împingerii moșilor „în jos", către „scăpătat", nu mai cade cap în cap cu fîșia din cîmp.

MOȘ DUMITRICĂ
- Popa Tudor... Ilie Gionea...
  - Dumitru
  - Costache
  - Trei fete neînzestrate
- Stoicheci ...
  - Stancu...
    - Constantin
    - Două fete cumpărătoare
  - Ilieș ...
    - Haralambie
    - Voicu
- Ion Broască... Radu Ion...
  - A Ion Goanță...
    - 1 Gheorghe
    - 2 Ștefan Truță
    - 3 A. Smărăndache
    - Patru fete înzestrate doar în cîmp
  - B Stan ...
    - a Mihai
    - b Ștefan
    - c Constantin

Fig. 1. — Spița urmașilor din moșul mic Dumitrică.

Vatra satului, pe toată lățimea, este străbătută de trei ulițe: T. Vladimirescu, Mihai Viteazul și Dinspre Șosea.

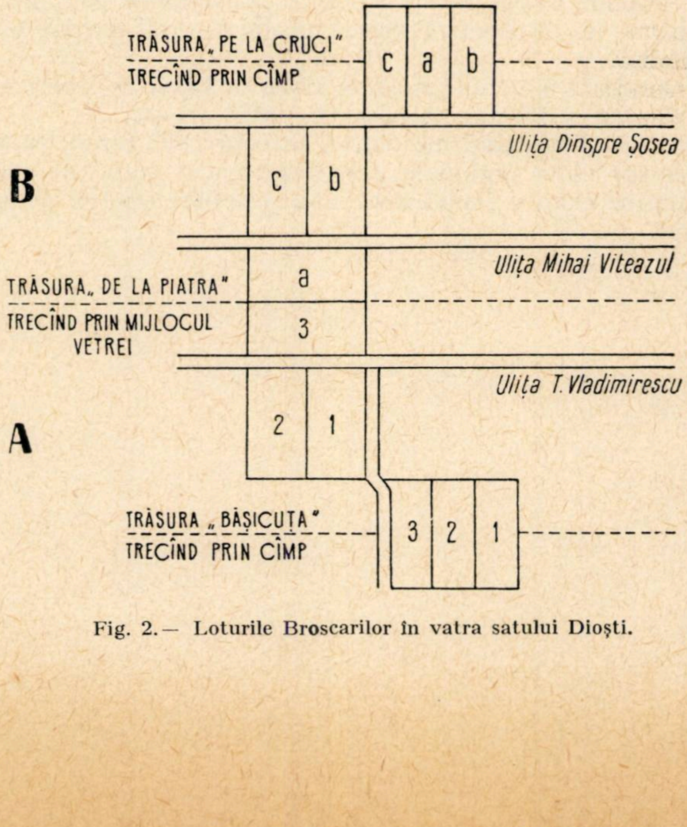

TRĂSURA „PE LA CRUCI"
TRECÎND PRIN CÎMP
c
a
b
Ulița Dinspre Șosea
B
c
b
Ulița Mihai Viteazul
TRĂSURA „DE LA PIATRA"
a
TRECÎND PRIN MIJLOCUL VETREI
3
Ulița T. Vladimirescu
A
2
1
TRĂSURA „BĂȘICUȚA"
TRECÎND PRIN CÎMP
3
2
1

Fig. 2.— Loturile Broscarilor în vatra satului Dioști.

Cureaua stăpînită de neamul Broscarilor are o lățime de 16,3 stj, măsurați pe trăsura „de la Piatra''. Moș Ion Broască lasă moștenire unicului său fiu, Radu I. Broască, întreaga vatră de sat. Urmașii lui Radu I. Broască împart vatra clădită în două dopuri egale : Ion (A) ia bucata din sudul trăsurii „de la Piatra'', iar Stan (B) pe cea din nord. În sud, fiii lui Ion (A) își împart astfel locul din vatra clădită, ca fiecare să aibă ieșire la uliță : A. Smărăndache (3) ia pe toată lățimea pînă la ulița T. Vladimirescu, iar Truță (2) și Gheorghe (1) împart locul de peste drum în două părți egale, tot cu ieșirea la uliță. Dar Gheorghe (1) vinde locul de casă (vatra) celor doi frați : Truță (2) ia partea de la ulița ce duce în cîmpul din sud, iar lui A. Smărăndache (3) îi rămîne partea din fund, pe care o folosește pentru treierat și depozitarea nutrețurilor.

În nord, Stan (B) orînduiește la fel ca și Ion (A) împărțirea vetrei clădite, dînd fiecăruia din urmași loc cu ieșire la uliță. Pe Mihai (a) îl așază de-a curmezișul curelei, cu ieșirea în ulița Mihai Viteazul, iar celorlalți doi fii le dă restul pe lungul curelei, avînd fiecare ieșire la uliță : Ștefan (b) în răsărit și Constantin (c) „în scăpătat''. Locul destinat pentru grădini, în continuarea vetrei clădite, către nord și sud, a fost împărțit ca și locul din cîmp. Sistemul aplicat a fost „prin răzorire''.

Așadar, cercetarea noastră făcută pe această realitate vie, care a existat pînă de curînd sub ochii noștri și care a stat la îndemîna oricui avea deprinderea cercetărilor de teren, explică și completează în chip fericit cele cîteva documente în care sînt consemnate sistemele de împărțire ale vetrei satului Dioști. Ele ne dau și constatări certe cu privire la dreptul de moștenire al femeilor : pînă în generația a IV-a, deci cam pînă la sfîrșitul veacului trecut, fetele nu vin la moștenirea pămîntului. Pentru a le face parte, de la această vreme începînd, tatăl trebuie să recurgă la vînzări simulate.

În generația a V-a, cea prinsă în viață în 1939, se practică însă înzestrarea cu pămînt a fetelor. Aceasta în satul Dioști.

Socotim că, extinzînd asemenea cercetări de teren, pe unități mai mari, zonale sau chiar regionale, s-ar dezgropa o seamă de elemente care ar aduce lumină asupra faptelor ce s-au petrecut cîndva pe meleagurile în care trăim.

O IPOTEZĂ ISTORICĂ ÎN LEGĂTURĂ CU „CÎNTECUL LUI PRISCOVEANU"

ALEXANDRU POPESCU

Luăm în discuţie balada intitulată „Cîntecul lui Priscoveanu"[1] care, rezumativ, narează evenimentele legate de constituirea unei delegaţii boiereşti compuse din cîteva din cele mai de seamă personalităţi politice ale vremii (Const. Brîncoveanu, aga Bălăceanu şi Priscoveanu), care va face demersuri la Poartă în vederea îndepărtării de pe teritoriul muntean a aşa-numitelor „odăi" turceşti. Acţiunea iniţiată se bucură de asentimentul sultanului, ai cărui trimişi vor sosi în ţară pentru a aduce la îndeplinire dezideratul acelor boieri. Asupra altor elemente explicite şi implicite ale conţinutului baladei vom reveni într-o analiză ulterioară, preocupîndu-ne deocamdată de corespondenţele sale istorice.

În accepţiunea în care ne interesează aceste „odăi" apar în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, cînd încep a se ivi odăiaşi turci care îşi iau în arendă un loc şi-l fac „odaie" de vite, adică un loc unde se adăpostesc vitele sau oile şi unde îngrijitorii lor au cele trebuincioase pentru menajul lor [2]. Datorită protecţiei de care se bucură domeniul, în aceste „odăi" se strîng ţărani fugiţi din judeţele învecinate, sustrăgîndu-se deci de la plata birului. Pe de altă parte, turcii odăiaşi se dedau la o serie de abuzuri, astfel încît aceste „odăi" devin adevărate noduri de conflicte ale regiunilor respective [3]. O primă măsură pentru rezolvarea situaţiei va fi luată abia de Scarlat Ghica (1758–1761), care obţine de la Poartă ca să fie îndepărtaţi turcii ce făcuseră „odăi" în ţară şi asupreau pe locuitori [4]. Desigur o rezolvare mai generală şi mai radicală a problemei o va aduce pacea de la

---

[1] Gr. C. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, Bucureşti, 1900, vol. I, p. 97–99; cf. *Balade populare româneşti*, Bucureşti, E.P.L., 1964, ediţie critică de folclor, introducere, indice tematic şi bibliografie de Al. I. Amzulescu, p. 119–124.

[2] N. Iorga, *Istoria comerţului românesc*, vol. I, p. 333; Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, Bucureşti, Edit. Acad. R.P.R., 1963, p. 255.

[3] C. C. Giurescu, *Istoria României*, vol. III, p. 285.

[4] C. C. Giurescu, *Principatele Române la începutul sec. XIX*, Bucureşti, 1957, p. 152.

Rev. etn. folc. t. 11, nr. 1, p. 69–79, Bucureşti, 1966

Kuciuk-Kainargi (1774), care dispune, printre altele, în punctele 3, 7, 8, 9, restituirea teritoriilor cotropite de turci în jurul raialelor, locul de preferinţă pentru aşezarea odăiaşilor turci [5].

*

În analiza baladei vom începe cu elementele care coexistă în ea şi în textele istorice şi care se confirmă şi se completează reciproc, concurînd la zugrăvirea unui tablou mai amplu al epocii. În primul rînd este vorba de motivele care-i fac pe cei 7 boieri să intervină la Poartă : „de cînd odăi turceşti s-a făcut (....)/nu mai ne vine dijmărit,/ dijmărit şi oierit”[6], căci toţi românii din preajmă sînt slujbaşi la turci. Aproape aceiaşi termeni îi vom întîlni de data aceasta într-un izvor documentar : „Înscrisul boierilor dat la mîna sultanei ca să rămîie Odaia Vizirului în ţară”, în care se spune că datorită emigrării locuitorilor regiunii în această „odaie” se făcea mare pagubă vistieriei domneşti, „locuitorii aceştia nemaidînd obicinuita dijmă”[7].

În al doilea rînd, balada expune situaţia locuitorilor din jurul „odăilor”, mult îngreuiată datorită abuzurilor turcilor : „nevasta mai frumoasă/ la turci mi-este odăiaşă, /copila cu mărgele/ a supus-o la cheiele /.../ fără nici-o cheltuială”[8]. Documentul citat, deşi emanaţie boierească, este nevoit să recunoască şi el această situaţie cînd arată că existenţa acestor „odăi” aduce „pagubă săracilor locuitori şi multe nevoi”[9].

În sfîrşit, autorul popular cunoaşte şi unele practici politice de ordin mai general ale vremii, ca de exemplu aceea a trimiterii unei delegaţii de boieri la Poartă, din iniţiativa indirectă a domnului, pentru ca aceştia să înainteze unele cereri, pe care Poarta, la rîndul ei, să le ratifice şi să le transmită domniei spre aplicare. În baladă, Priscoveanu sfătuieşte pe cei 7 boieri de ţară să meargă la „jelbuială la Împărat” (sultan, *n.n. A.P.*), iar împăratul să trimită cercetare la domnie şi domnia să raporteze de îndeplinirea dispoziţiei, la Împărăţie [10]. Este o situaţie similară, spre exemplu, cu aceea din vremea lui Const. Brîncoveanu, cînd, ţara nemaiputînd plăti haraciul, domnul ia iniţiativa şi „au trimis cu jalbă boieri mari de jos la Poartă cu arzumagzar”[11].

Acestea toate conferă un anumit credit textului în discuţie, care poate servi, cum vom vedea, cel puţin ca punct de plecare pentru unele ipoteze istorice, ce rămîn a fi confirmate şi de o altă documentaţie.

*

În partea care urmează vom lua în discuţie o serie de erori, de nepotriviri între unele elemente ale conţinutului baladei şi adevărul istoric relativ stabilit, constituit pe baza altor izvoare mai consacrate în ceea ce privește exactitatea istorică (cronici, documente).

---

[5] Cf. A. Vianu, *Aplicarea tratatului de la Kuciuk-Kainargi*, în „Studii”, 5 (1960).

[6] În continuare vom prescurta sus-numita culegere de *Balade populare româneşti* cu *B.P.R.*; *B.P.R.*, p. 124.

[7] M. Cantacuzino, *Istoria Ţerei Româneşti*, Bucureşti, 1863, p. 103 şi urm.

[8] *B.P.R.*, p. 120.

[9] M. Cantacuzino, *ibidem*.

[10] *B.P.R.*, p. 120.

[11] *Cronica lui Radu Greceanu*, în *Cronicari munteni*, Bucureşti, E.P.L., 1961, p. 144.

Cauzele unor asemenea greșeli și „fantezii” pe care și le permite materialul folcloric sînt din cele mai multiple. În primul rînd cele legate de însuși actul creației folclorice, care, înainte de toate, este o producție artistică și se supune legilor specifice ale genului. Se naște astfel un impuls de a poetiza, de a „literaturiza” povestirea bazată pe anumite date istorice generale.

Este vorba apoi de faptul că poporul, fiind ținut departe de viața politică a vremii, deține informații mai vagi asupra unor evenimente istorice care interesează, în primul rînd, curtea feudală [12]. În aceste cazuri creatorul popular se simte obligat să completeze lacunele respective cu o serie de date de viață pe care le cunoaște mai bine, ca fiindu-i proprii, dar care, în mod evident, nu sînt cele caracteristice boierimii, care avea un mod de trai cu totul deosebit. Avem însă în felul acesta posibilitatea de a deduce indirect felul de trai al maselor, făcînd disocierile istorice de rigoare. În cazul de față este vorba de modul cum este descrisă călătoria acelei solii către Constantinopol : fiind în apropiere de postul Crăciunului, membrii acelei delegații se opresc la Dunăre și prind 7 crapi „cu ceafa ca de malac” și „îi gătea / pe Sfîntul Nicolae-l slujea / *c-așa este datina*”[13]. Dar, în afară de aceste categorii de cauze, mai există încă una legată mai intim de specificul artistic al producției populare.

Cercetarea materialist-istorică pornește într-o asemenea analiză de la principiul după care balada oglindește realitatea istorică conform concepției despre lume a maselor populare [14]. Aceasta își pune pecetea nu numai pe sistemul de selecționare și comentare a materialului istoric, *stilizarea ideologico-poetică* putînd atinge însăși structura evenimentelor [15]. Foarte savuros, aproape caricatural, este descrisă în baladă acțiunea celor 7 boieri în momentul ajungerii la Poartă. Ei „cu ipingele se-îmbrăca, / bicele în mîini că lua,/ chirigii se făcea” și se vor prezenta sultanului purtînd rogojini aprinse pentru a atrage atenția și a fi primiți. Desigur că soliile boierești la Poartă cunoșteau o altfel de procedură, ele venind pline de fast și încărcate cu daruri ; dar aici autorul popular *imaginează* astfel, apelînd la asemenea mijloace de redare, care sînt desigur satirice, tocmai pentru a sublinia ploconeala și slugărnicia claselor boierești în fața turcilor, condamnată nu o dată de eposul popular. Această îngroșare cu mijloace fantastice a unei situații, aceste intenții satirice fuseseră subliniate deja de stolnicul Const. Cantacuzino, desigur din punctul său boieresc de vedere, atunci cînd observase că adesea baladele „hulesc”[16], ceea ce arată că, încă în plină epocă, clasele conducătoare erau iritate de asemenea atitudini, care puteau lua aspectul unei condamnări directe a politicii lor. Ceea ce este interesant de observat este faptul că însuși autorul popular ține să sublinieze această „îngroșare”, această abatere deliberată de la realitatea istorică, pentru a-și expune propriile sale idei, atunci cînd exclamă, întregindu-și astfel intenția satirică : „mai îndemnați cu oalele / n-ascultați minciunile” [17].

---

[12] Cf. P. Caraman, *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, 1 (1932), p. 58 și 63.

[13] *B.P.R.*, p. 121.

[14] Prefața de Al. I. Amzulescu la *B.P.R.*, p. 68.

[15] *Ibidem*, p. 68–73.

[16] *Operele lui C. Cantacuzino*, București, 1901, p. 59.

Este adevărat că aici poate fi vorba și de un procedeu caracteristic mai general baladei populare, și anume de predilecția pentru anumite imagini poetice, clișee tradiționale pe care le are la îndemînă din cîntece mai vechi [18]. În cazul nostru ar fi procedeul travestirii a diferite personaje de baladă pentru a putea intra și circula în Constantinopol. Nu este însă mai puțin adevărat că aceste imagini-tip, care cunosc totuși o varietate destul de apreciabilă, sînt folosite în mod diferențiat, în directă legătură cu atitudinea pe care creatorul popular înțelege să o ia față de personaje în aceeași împrejurare. Astfel, în vreme ce Baba Novac, erou de baladă care se bucură de simpatia populară, intrînd în Constantinopol, „de haine nu se schimba,/ ci pe uliți se plimba / tot în haine novăcești/ cum e drag ca să-l privești”[19], acești boieri pe care creatorul popular îi privește cu dezaprobare, tocmai datorită slugărniciei lor față de turci, sînt închipuiți într-o asemenea situație oarecum ridicolă și dezonorantă.

★

Am arătat că în afară de unele confirmări, dar și de unele abateri de la adevărul istoric, balada ne pune la dispoziție și o serie de elemente inedite, am putea spune, avîndu-și astfel aportul ei pe planul discuției istorice. Am disocia aceste referiri în două categorii : cele de ordin mai general, și anume indicații cu privire la mentalitatea politică populară, la germeni ai unei conștiințe politice a maselor populare, și, în al doilea rînd, date de un interes istoric mai strict și mai precis, care, vom vedea că, ținînd seama de toată prudența legată de modul specific de reflectare a realității istorice în creația populară, se pot discerne.

Am spus că acestea sînt oarecum inedite pentru că ele se referă de obicei la ideile și sentimentele poporului, care sînt trecute cel mai adesea sub tăcere de documentele de un caracter mai oficial (exemplu : cronici), acestea fiind unul din puținele mijloace de a lua cunoștință de ele. Încă N. Bălcescu sublinia importanța sursei istorice care este eposul popular pe acest plan, atunci cînd arăta că el ne pune la dispoziție spre analiză ideile și sentimentele veacului [20].

Trecînd la discuția acestora, trebuie să subliniem că ele au un ascuțit spirit demascator, incriminînd mai ales felul în care clasele dominante înțelegeau să se facă acceptate de turci, chiar cu prețul trădării intereselor țării și ale maselor.

---

[17] *B.P.R.*, p. 124.

[18] I. C. Chițimia, *Datarea și periodizarea literaturii populare*, în „Studii și cercet. de ist. literară și folc.”, VIII (1959), nr. 1–2.

[19] *Din folclorul nostru, culegere de texte și melodii*, București, E.S.P.L.A., p. 176–177.

[20] N. Bălcescu, *Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei române*, în „Mag. ist. pt. Dacia”, 1 (1845), p. 3.

Încă de la început se aduce în lumină condiția acestor boieri, care, înainte de a fi români, erau ,,sfetnicii împăratului,/ stîlpii Țarigradului"[21]. Desigur că și această formulă de definire este des folosită în balade, constituind și ea un clișeu tradițional. Dar, ca și în cazul de mai sus, trebuie să facem sublinierea că ea este folosită în mod diferențiat, creatorul popular ținînd seama de aceleași criterii. Astfel, atunci cînd el ține să sublinieze succint condiția unui alt erou de baladă, același Baba Novac, față de care am văzut că își manifesta aderența, îl caracterizează ca pe ,,un viteaz de-ai lui Mihai"[22], această categorie de ,,viteaz" reprezentînd și ea un clișeu tradițional, dar în opoziție cu cel dintîi.

Mai departe sînt ilustrate poziția antipopulară pe care se situa boierimea chiar atunci cînd iniția o măsură ca aceea sus-amintită, care ar fi trebuit să însemne o ușurare pentru țară, și mobilurile care o făcuseră în realitate să treacă la acțiune : nu le era ,,ciudă mare" atît pentru că poporul gemea sub apăsarea jugului otoman (și am văzut în ce imagini demascatoare și zguduitoare, totodată, zugrăvește balada această situație), ci mai ales pentru că, stînjeniți de unele abuzuri turcești, nu-și mai puteau exercita în bune condițiuni funcția lor exploatatoare, adică nu mai putea strînge dijma și oieritul [23].

Demascator este privită și figura unuia din cele mai importante personaje politice ale vremii, aceea a lui C. Brîncoveanu, care, atunci cînd va ajunge domn, va aduce destule prejudicii luptei comune antiotomane declanșate de D. Cantemir, prin atitudinea sa șovăielnică. Astfel, dintre toți boierii care vin să aducă acea ,,jalbă", care conținea unele obiecții la adresa regimului său, sultanul se miră mai ales de ,,Brîncoveanu cel bogat", care ,,pare mi-e boier așezat" [24].

Este condamnat, în spirit popular, și caracterul ciuntit al măsurilor preconizate și reclamate de boieri. Astfel se spune despre turcii îndepărtați din ,,odăi" că ,,au venit călări pe măgari, / acum se duc pe armăsari,/ nu pot se cîrmi de bani"[25]. Așadar sînt condamnate aceste măsuri boierești pentru că puteau permite turcilor să iasă din țară, păstrîndu-și fructul jafului lor. Acest punct de vedere ne face să deducem indirect doleanța respectivă a maselor, după care desigur alungarea turcilor în general trebuia făcută cu arma în mînă, astfel încît aceștia să plătească pentru uzurparea vremelnică a pămîntului și a bogățiilor țării.

Astfel încadrată în situația politică generală a epocii, această producție populară ocupă un loc deosebit de interesant și important : ea constituie un adevărat manifest al punctului de vedere popular asupra dezideratelor sale politice, am putea spune, în termeni moderni și desigur improprii, un pamflet politic, dacă ținem seama de faptul că ea a fost concepută într-un moment în care propaganda boierească voia să acrediteze ideea după care boierimea, prin demersurile ei la Poartă și chiar din resursele ei materiale, căuta să ușureze situația poporului. E cunoscută în această direcție ideea propagandei brîncovenești după care adesea domnul acoperă datoriile țării la Poartă, atunci cînd aceasta nu o mai poate face [26]. Această încercare de diversiune era un mijloc, între altele, de a contracara eventuale mișcări populare revendicative.

---

[21] *B.P.R.*, p. 119.

[22] *Din folclorul nostru. . .*, p. 176.

[23] *B.P.R.*, p. 120.

[24] *Ibidem.*

[25] *Ibidem*, p. 124.

Putem spune că și între celelalte „balade despre curtea feudală" [27] aceasta ocupă o poziție specifică. Ea nu este în nici un caz o baladă concepută în vederea executării ei în cadrul curții feudale, datorită ascuțitelor accente de critică socială pe care am văzut că le conține. Folosind o fabulație legată de evenimentele acestui mediu, ea pare mai degrabă a fi destinată unei circulații în sînul maselor doar. Ea face oarecum o figură aparte și în cadrul celorlalte balade ale perioadei (despre aga Bălăceanu, despre Const. Brîncoveanu), care par a fi mai mult preocupate de redarea cît mai fidelă a acestor împrejurări și mai puțin de un comentariu extern, propriu al lor.

Semnificația ideologică a acestui exemplu, legat de balada în discuție, vine să nege încă o dată afirmațiile acelora care vedeau în producția populară numai „o experiență umană primitivă"[28], adică identificau punctul de vedere al claselor exploatatoare cu acela al poporului, de fapt incompatibile, ceea ce conducea direct la afirmarea reacționară a inexistenței acestuia din urmă.

Trecînd la examinarea unor indicații de ordin istoric mai strict, pe care ni le pune la dispoziție balada și pe baza cărora putem deduce, apelînd la o coroborare cu alte izvoare, o serie de informații documentare istorice, începem analiza evenimentelor istorice care stau la baza baladei, la deducerea acelor „fapte *generale*", cum le numea Bălcescu, la care respectivul material folcloric se referă [29].

Înainte de toate este necesar să facem cîteva precizări legate de caracterizarea etapei istorice în care ne găsim la acest sfîrșit al secolului al XVII-lea. După ce, cea mai mare parte a secolului al XVII-lea se caracterizase prin o relativă „împăcare" a claselor conducătoare boierești cu situația de fapt care decurgea din jugul otoman, în a doua jumătate a secolului, și mai ales în ultimele sale decenii, agravarea continuă a dominației turcești și nașterea unor puternice nădejdi în urma înfrîngerilor turcești pe alte fronturi [30], dar și dezvoltarea generală a forțelor de producție care ridica și mai ascuțit problema repartiției profiturilor între boierimea autohtonă și Poartă, fac ca această boierime să-și pună din nou problema dominației otomane. Dezideratele celei mai mari părți a ei se referă mai ales la limitarea dominației otomane prin unele concesii care trebuiau smulse Porții și mai puțin la înlăturarea ei.

O problemă a dominației otomane care se cerea de asemenea revizuită era și aceea a abuzurilor de ordin teritorial la care se dedau turcii din raiale. În general, desele litigii de la fruntarii dovedesc, între altele, tendinţa de expansiune a raialelor care tindeau a fi lărgite, pentru a ieşi din strîmtoarea inerentă unui hinterland de cetate. Aceste litigii reclamă cu necesitate măsuri de apărare din partea principatelor, cum vor fi acelea prevăzute prin pacea de la Kuciuk-Kainargi [31].

---

[26] Cf. Radu Greceanu, *op. cit.*

[27] Prefața de Al. I. Amzulescu la *B.P.R.*, p. 51—54.

[28] D. Caracostea, *Balada populară română*, curs universitar, 1936—1937, p. 225.

[29] N. Bălcescu, *op. cit.*, p. 55.

[30] E. Stănescu, prefață la *Cronicari munteni*, p. LXII.

În cadrul acestor tendinţe teritoriale abuzive ale turcilor din raiale, ,,sistemul odăilor'' [32] trebuie să-şi fi avut rolul său, căci doar astfel ne putem explica de ce în hotărniciile care vor avea loc, ca expresie a acelor conflicte, se vor da dispoziţiuni şi pentru îndepărtarea acestor ,,odăi''.

Această problemă, apărută, aşa cum am văzut, la jumătatea secolului, va intra în faza sa acută spre sfîrşitul său, adică chiar în perioada în care ne aflăm. Deducem aceasta şi din înmulţirea măsurilor de autoapărare ale principatelor; astfel, spre exemplu, împotriva încălcărilor ,,giurgiuvenilor'' se organizează căpităniile de margine [33]. Deoarece abuzurile turceşti nu contenesc totuşi, boierimea se vede nevoită să treacă la măsuri mai radicale, reuşind să smulgă Porţii, prin diverse mijloace care-i erau proprii, dispoziţii concesive de îndepărtare a ,,odăilor'' din regiunile unde, prin numărul lor, deveniseră o adevărată calamitate economică. Printre primele măsuri de acest fel o amintim pe aceea semnalată de Lazăr Şăineanu într-o însemnare pe o condică de la 1663, unde se spune că un agă turcesc ,,au venit să strice odăile turceşti de la Diiu''[34].

În general, principalul mijloc prin care boierimea căuta să contracareze aceste abuzuri erau însă hotărniciile amintite, reclamate de ea în dese rînduri şi uneori acceptate de Poartă, prin intermediul cărora se încerca, pe baza desemnării vechilor hotare, reluarea pămînturilor cotropite.

În ceea ce priveşte raiaua Turnu, unde lupta poate să fi îmbrăcat forme mai acerbe, datorită faptului că hinterlandul ei iniţial fusese foarte redus [35] şi bogăţiei regiunilor din jur (aici erau numeroase vii), cunoaştem numeroase hotărnicii. Cunoştinţe mai precise avem însă doar despre cele din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, şi anume despre aceea din 1764 şi din 1767 [36].

Aşadar, din păcate, ştim puţine lucruri despre felul în care s-a desfăşurat acest proces, atît de strîns legat de dezvoltarea tendinţelor antiotomane, pe mai mult de o jumătate de secol. O asemenea lacună pare a fi redusă oarecum prin unele informaţii pe care ni le dă balada în discuţie, în care ar fi vorba tocmai de o măsură care să se încadreze în eforturile pe care boierimea munteană le făcea împotriva acestui sistem de abuz al turcilor.

După criteriile pe care ni le pune la dispoziţie balada, demersurile boierilor au început încă în vremea domniei lui Şerban Cantacuzino (1678—

---

[31] M. Kandel, *Fosta raia a Giurgiului între anii 1829 şi 1831*, în *Studii şi articole de istorie*, vol. III, p. 163.

[32] Am dat mai sus informaţii generale cu privire la el.

[33] N. Iorga, *Geschichte des. rum. Volkes*, II, p. 5; cf. N. A. Constantinescu, *Cetatea Giurgiu*, Bucureşti, 1916.

[34] L. Şăineanu, *Influenţa orient. asupra limbii şi cult. rom.*, Bucureşti, 1900, vol. II p. 275.

[35] M. Popescu, *Raiaua Turnu*, ,,Rev. arh.'', vol. III, p. 8.

[36] Radu I. Perianu, *Raiaua Turnu*, ,,Rev. ist. Rom.'', vol. XIII, fasc. II (1943). p. 55 şi urm.

1688). Aceste criterii ar fi, în primul rînd, componența acelei delegații despre ai cărei membri se spune că erau și printre fruntașii divanului: „stăpînea divanul"[37]. Aceștia sînt C. Brîncoveanu, aga Bălăceanu și Priscoveanu. Or, momentul în care primii doi colaborează, ca să spunem așa, coincide doar cu domnia lui Șerban Cantacuzino, căci ulterior, în timpul domniei primului (1688—1714), între ei se va dezvolta un conflict atroce.

Desigur că această ipoteză istorică se cere verificată prin coroborare cu alte izvoare, în primul rînd cele documentare, ceea ce vom încerca și noi în cele ce urmează.

Vom începe cu un argument de ordin istoric mai general: este foarte plauzibil ca o asemenea acțiune de nuanță revendicativă să fi fost inițiată în vremea domniei lui Șerban Cantacuzino, deoarece în această perioadă asemenea tendințe înnoitoare în relațiile cu Poarta sînt tot mai dese, întreaga sa domnie însemnînd de fapt o etapă foarte importantă de pregătire a unor acțiuni antiotomane mai generale și mai radicale.

Trecînd la izvoarele documentare, ne vom referi în primul rînd la personajele care au luat parte la acțiune, ocupîndu-ne deocamdată de inițierea ei, adică de demersurile făcute la Poartă de acea delegație de boieri, ceea ce ne va ajuta nu numai să autentificăm conținutul baladei, dar să aflăm și resorturile mai intime care au stat la baza inițiativei lor, justificîndu-le astfel prezența în baladă. E vorba în primul rînd de acel boier Priscoveanu în legătură cu care relațiile pe care ni le dă balada sînt cu atît mai prețioase, cu cît alte izvoare istorice vorbesc destul de puțin despre activitatea sa. El este desigur acel Preda Medelnicieru Priscoveanu (1651—1705), fiul stolnicului Iordache Priscoveanu (mort la 1675) [8]. Participarea sa la acțiune pare motivată, întrucît, așa cum ne arată un zapis de la 1691, el era stăpînul moșiei Putineiu (de unde s-a și cules balada)[39], aflată în apropierea teritoriului în dispută [40].

Justificate apar și legăturile care existau între el și Const Brîncoveanu, pe care balada le afirmă, deoarece cele două familii erau înrudite (Priscoveanu e văr cu Brîncoveanu) și aveau și interese comune, cum ne atestă un zapis de danie de la 1684 al Prișcovenilor către mănăstirea Bistrița, care poartă și iscălitura lui Brîncoveanu [41]. Chiar și folosirea sa într-o solie de anvergură pare justificată, căci însuși Brîncoveanu îl va folosi într-o altă solie, de asemenea importantă: puțin timp după ce a luat domnia, îl trimite la Beci [42], pentru a anunța pe boierii trimiși acolo de Șerban Cantacuzino înainte de a muri despre înscăunarea sa și pentru a le da, eventual, noi dispoziții [43], ceea ce înseamnă că Priscoveanu își cîștigase un credit politic încă din vremea lui Șerban Cantacuzino.

---

[37] *B.P.R.*, p. 120.

[38] Cf. P. Vasiliu-Năsturel, *Neamul boierilor Pârșcoveni*. . ., București, 1906, p. 30 și urm.

[39] Arh. St., Mănăstirea Sf. Ecaterina, pac. 1, doc. 20; cf. P. Vasiliu-Năsturel, *op. cit.*, p. 30.

[40] *Indicatorul alf. al localit. din R.P.R.*, București, 1956, p. 375.

[41] P. Vasiliu-Năsturel, *op. cit.*, p. 29.

[42] Viena.

[43] Radu Greceanu, *op. cit.*, p. 16—17.

În ceea ce privește prezența agăi Bălăceanu în numita solie, ea este de asemenea justificată : într-o hotărnicie de la 1831, printre alți boieri care participă la executarea sa, este numit și un anume Bălăceanu, ca unul care făcea parte dintr-o familie ce avea și avusese posesiuni în această regiune [44]. În ceea ce privește pe Brîncoveanu, va fi acționat și el mînat de aceleași sentimente, pentru că, așa cum vom vedea, și interesele familiei sale erau reprezentate prin posesiuni în acest ținut ; a fost desigur îngrijorat în fața abuzurilor turcești care se manifestau aici.

Referințele generale legate de trimiterea soliei, așa cum apar în baladă, confirmă și dezvoltă de asemenea referințele similare din alte izvoare. Astfel procedeul trimiterii de solii speciale cu asemenea prilejuri era un sistem, pentru că și în cazul reclamării unei hotărnicii la 1578, rămasă însă fără rezultat, fusese nevoie să se trimită o asemenea solie [45] ; la aplicarea hotărniciei trebuiau să fie de față reprezentanți ai sultanului care sînt amintiți și în cazul nostru în baladă [46].

Trebuie subliniat că se poate justifica și necesitatea acestor solii prin aceea că, în vreme ce teritoriul raialelor Brăila și Giurgiu era un apanaj al comandamentului cetății respective, cel al raialei Turnu servea pentru întreținerea armatei [47].

Trecînd la alte izvoare de ordin documentar, vom lua în discuție o însemnare existentă pe unul din hrisoavele de hotărnicie parțială referitor la moșia Islazu, din preajma raialei, datînd de la 1700 : „fiind orînduiți ... ca să luăm seama și să îndreptăm cu hotarele cele vechi ce sînt pe lîngă hotarul gîrlei care au fost impresurat ... au rămas iar după acele hotare să stăpînească tot dumnealui mai sus numitul [biv vel stolnicul Grigore Brîncoveanu, *n.n. A.P.*], după cum au stăpînit-o pînă acum și cîte case s-au găsit pe acel hotar ținînd de partea turcească s-au sfărîmat și s-au dat foc, de au ars"[48]. De observat că această descriere corespunde întocmai cu aceea din baladă : „Cîte odăi turcești mi-era / pe toate le dobora,/ cu securi le dărîma .../ și foc, nene, le punea, / odăile că-mi ardea" [49].

Așadar este vorba de o stabilire a hotarelor acestei moșii după ce în prealabil fuseseră îndepărtate de pe ea acele „case" turcești, adică „odăi", fără a se aduce în discuție și evenimentele care au premers și declanșat-o (demersurile boierești la Poartă) și nici momentul în care au început ele și pe care noi l-am stabilit, pornind de la sugestiile date de baladă, ca fiind domnia lui Șerban Cantacuzino. Este vorba fără îndoială de începutul și sfîrșitul aceleiași acțiuni deoarece desemnarea teritoriilor în discuție este aceeași și în baladă și în amintita hotărnicie, ca și în altele ulterioare, care o vor întări pe aceasta. Astfel în baladă se spune că teritoriul de pe care au fost îndepărtate „odăile" se întinde „de la baltă la Olt" [50], iar în amintitul document se spune că hotărnicia a început de la baltă și s-a întins pînă la

---

[44] Radu I. Perianu, *op. cit.*, p. 54.
[45] *Ibidem*, p. 55.
[46] *B.P.R.*, p. 123.
[47] M. Popescu, *op. cit.*, p. 257.
[48] Arh. St., Acte dipl., dos. 87/1831 roșu ; cf. Radu I. Perianu, *op. cit.*, p. 57—59.
[49] *B.P.R.*, p. 123.
[50] *Ibidem*.

Dunăre în dreptul unei movile care este de cealaltă parte a sa [51]. O desemnare mai precisă, care confirmă autenticitatea ambelor izvoare, o dă Dionisie Fotino, care spune că la 1741 amintitul hotar trecea ,,pînă la gîrla ce se desparte din Olt sub numele de Oltişor'', ,,iar de jos de Islaz se face Dunărea hotar''[52].

Avem deci de-a face cu o fericită colaborare între un izvor documentar şi un material folcloric, în care cel dintîi îl autentifică pe celălalt, iar acesta îl completează pe primul la rîndul său, făcîndu-ne astfel să cunoaştem desfăşurarea întregii acţiuni de la demersurile pe lîngă Poartă şi pînă la hotărnicirea teritoriilor retrocedate, fapt ulterior, neinclus în baladă, care se opreşte la îndepărtarea ,,odăilor'' turceşti.

În ceea ce priveşte distanţa relativ mare în timp între îndepărtarea ,,odăilor'' şi hotărnicie, ea se poate explica prin obstrucţia pe care o făceau turcii chiar pentru aplicarea şi formalizarea unor măsuri pe care fuseseră nevoiţi să le accepte [53].

La aceeaşi concluzie ne conduc şi o serie de izvoare documentare. În primul rînd menţiunea, pe care am mai avut prilejul s-o amintim, cu privire la măsura de îndepărtare a ,,odăilor'' de la Diiu [54]. Diiul era un drum vechi în fostul judeţ Dolj [55]. Desigur că această măsură a fost ulterioară aceleia din vremea lui Şerban Cantacuzino, pentru că era normal ca ea să urmeze după ce restul teritoriului pînă la raia va fi fost curăţat de acele ,,odăi''. Mai aducem în discuţie şi două porunci din vremea lui Const. Brîncoveanu. Prima, datînd de la 1701, dispune să se ia fumăritul din preajma raialei Turnu de la gura Oltului pînă la acele moşii care vor ajunge cu căpătîiul în baltă [56]. Oportunitatea acestei porunci este legată de reluarea vieţii economice normale, la o dată destul de recentă, pe teritoriul de unde fuseseră îndepărtate ,,odăile'', pentru care fusese desigur nevoie de o perioadă de timp, adică tocmai de aceea căreia noi am încercat să-i găsim o explicaţie. O altă poruncă din 1699 dispune ca, pentru aceia ce au ,,odăi spre margine'', ierbăritul să fie fixat numai pentru numărul de vite pe care îl va dispune domnia [57]. Desigur că nu mai e vorba de ,,odăi'' aparţinînd turcilor, deoarece pentru acestea întotdeauna documentele fac specificarea că sînt turceşti. Porunca se referă la acele ,,odăi'' aparţinînd unora care populaseră teritoriul de unde fuseseră îndepărtate ,,odăile'' turceşti. Aceştia aveau nevoie de o asemenea scutire, deoarece porniseră o iniţiativă economică nouă, necesitînd o mai lungă perioadă de timp pînă cînd gospodăriile lor să poată deveni impozabile.

În sfîrşit, ne vom mai referi şi la unele aluzii existente în documentele diplomatice din vremea domniei lui Şerban Cantacuzino. Astfel printre poruncile lui Şerban pentru trimişii săi la Viena, Ştefan, episcopul de Nicopole, Gh. Brancovici şi Vasile Naghi (mai 1688), există şi indicaţia ca să se ceară imperialilor, în cazul încheierii unei păci cu turcii, discutarea problemei ţărilor române. Printre problemele sugerate pentru a fi discutate cu acest prilej este şi aceea care ne interesează pe noi : .... „şi părţile cele, de la o vreme încoace, ale acestor ţări, ce s-au călcat în silă cu turcii, după ahtinamelele, cele mai dinainte, să se întoarcă iară ţărilor”[58]. Aceasta ne indică faptul că preocuparea pentru corectarea abuzurilor teritoriale, în cadrul căreia problema care ne interesează îşi are poziţia sa specifică, a fost în atenţia domnului, astfel încît împrejurările şi momentul în care se realizează măsura sus-amintită apar mai clare.

---

[51] Radu I. Perianu, *ididem.*

[52] *Marele dicţ. geografic*, p. 179–180.

[53] Astfel se explică, spre exemplu, de ce, după ce au acceptat prin pacea de la Kuciuk-Kainargi retrocedarea teritoriilor din jurul raialelor, va mai fi nevoie şi de convenţia de la Ainali-Kavali pentru a se stabili termenul precis pentru aceasta; şi să nu uităm că la 1700 ei aveau mai multe mijloace de acest fel decît după 1774.

[54] L. Şăineanu, *ibidem.*

[55] *Marele dicţ. geografic*, p. 116.

[56] N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 341.

[57] *Ibidem*, p. 348.

Şi cronicarul Dionisie Fotino cunoaşte această problemă a domniei lui Şerban Cantacuzino, arătînd că una din cele mai constante preocupări ale acestuia a fost rezolvarea ei. Ba mai mult, el cunoaşte şi sfîrşitul acţiunii, la care se referă desigur atunci cînd consemnează că, în cele din urmă, Şerban Cantacuzino a mîntuit pe locuitori de asuprelile turcilor de lîngă Dunăre [59], informaţie care, de asemenea, verifică relatările baladei.

Concludem deci că informaţiile pe care ni le dă această producţie populară, care pot sta la baza unei ipoteze istorice pe care am încercat s-o formulăm, au o importanţă deosebită prin aceea că ilustrează şi precizează un moment al procesului de dezvoltare al tendinţelor antiotomane *în formele specifice ale vremii*, adică sub forma luptei împotriva abuzurilor turceşti, care are ca rezultat obţinerea unor anumite concesii, încă limitate.

Aceste concesii au deocamdată doar o importanţă locală (am văzut că măsurile discutate în baladă se referă doar la teritoriul unei singure moşii), aceasta, pe de o parte, datorită faptului că turcii mai păstrează destul de bine controlul situaţiei şi, în al doilea rînd, faptului că boierimea viza, cum s-a văzut, în primă instanţă, interesele ei personale imediate şi apoi pe cele generale ale ţării. De aceea este vorba deocamdată doar de obţinerea unor concesii trunchiate (fapt subliniat şi de baladă) şi locale.

Această constatare legată de interesul mai restrîns local al acţiunii explică de ce această baladă circulă într-o arie mai restrînsă : Putineiu — Turnu-Măgurele — Bucureşti [60].

★

O ultimă problemă pe care o vom lua în discuţie este aceea a cronologizării baladei. Ţinînd seama că am putut stabili impulsul iniţial, adică am datat relativ evenimentele istorice oglindite în ea, şi observînd caracterul destul de realist al unor detalii, putem spune că ea a fost concepută nu la multă vreme după evenimentele în discuţie, deci în primele decenii ale secolului al XVIII-lea.

---

[58] *Genealogia Cantacuzinilor de banul Cantacuzino*, publ. şi adn. de N. Iorga, Bucureşti, 1902, p. 235—241.

[59] D. Fotino, *Istoria gen. a Daciei...*, Bucureşti, 1859, vol. II, p. 132.

[60] *B.P.R.*, p. 124.

NOTE ŞI RECENZII

DOUĂ PROBLEME DE ETNOGRAFIE ÎN DISCUŢIA ULTIMULUI CONGRES INTERNAŢIONAL DE ISTORIE

PROBLEMA PEISAJULUI RURAL

Studiul ,,peisajului rural'' a pătruns în ştiinţă din domeniul analizei literaturii de călătorie şi al planurilor cadastrale, apoi din interpretarea fotografiilor aeriene. Iniţiat în secolul al XIX-lea de Meitzen în *Siedlung und Agrar-Wesen der Westgermanen der Kelten, Römer, Finen und Slaven* (publicat la Berlin în 1895, 3 volume şi un Atlas), în care se face analiza tipurilor de planuri cadastrale puse în raport cu tipurile de sate, ca şi de Gradmann în *Die Landiche Siedlungsformen* (publicat în Berlin, 1910), în care se urmăreşte legătura dintre vegetaţia naturală şi peisajul geografic, studiul peisajului rural s-a dezvoltat ca o problemă de geografie umană axată pe etnografie. În această primă fază, pe baza determinării peisajului rural, s-a urmărit studiul caracterelor etnice ale popoarelor aşa cum acestea se degajă din analiza peisajului rural etnic al fiecărui popor. De la ecologia peisajului rural s-a trecut la morfologia lui agrară.

Paralel cu interesul geografiei şi al etnografiei, creşte interesul şi altor discipline ştiinţifice pentru studiul peisajului rural, începînd din 1930, cînd apar mai multe lucrări despre ,,peisajul agrar''. Marc Bloch, Roupnel şi R. Dion deţin acum întîietatea. Economia politică începe să atace tot mai mult problema structurii economice a peisajului ,,geografic'', a celui ,,rural'', a celui ,,agrar'', să dezbată unele aspecte tehnice şi de detalii. Peisajul rural este studiat acum în multe ţări din Europa, Africa, Asia, America şi Oceania.

O dată cu această extensiune a cercetărilor de geografie umană, de etnografie şi economie, asupra peisajului rural, problema pătrunde şi în domeniul sociologiei şi al istoriei generale etc. Faptul acesta contribuie la o restructurare a datelor problemei şi la o interpretare din ce în ce mai complexă a acestora.

Disputată de tot mai multe ştiinţe social-istorice, problema peisajului rural cîştigă în ultima vreme o importanţă crescîndă în studiile de ,,istorie'' economică şi socială.

Cu prilejul celui de-al XII-lea Congres internaţional de ştiinţe istorice ce a avut loc la Viena între 29 august şi 5 septembrie 1965, în cadrul Comisiei internaţionale de istorie economică a fost dezbătută din nou problema peisajului rural, pe marginea comunicării susţinute de Jacques de Goff şi Ruggiero Romano, intitulată ,,Paysages et peuplement rural en Europe après le XI$^{\text{è.ne}}$ siècle'' (vol. *Rapports. III. Commissions*, Viena, 1965, p. 19—38).

Autorii comunicării socotesc peisajul rural ca o problemă de istoriografie modernă. După dînşii peisajul rural e un *document istoric* de cea mai autentică valoare, în baza căruia se poate stabili *o periodizare a vieţii economice a unui popor* şi prin aceasta a istoriei lui generale.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 1, p. 81—93, Bucureşti, 1966.

Bazîndu-se pe studii şi monografii speciale referitoare la peisajul rural regional european, autorii încearcă o expunere sintetică asupra peisajului rural general european. Expunerea lor începe cu prezentarea peisajului rural dn secolul al XI-lea şi continuă cu evoluţia lui pînă în secolul al XX-lea. Pornind de la unele constatări de statistică demografică consemnate întîi sporadic, apoi sistematic, în literatura timpului, autorii urmăresc să demonstreze că în peisajul rural european, începînd din secolul al XI-lea, s-au petrecut schimbări de ordinul mutaţiilor demografice. În compoziţia acestor schimbări (calitative şi cantitative) au intervenit factori ce ţin de creşterea, mişcarea şi transprofilarea populaţiei rurale.

Procesul de *transprofilare a peisajului rural* porneşte de la forma peisajului terenului natural la aceea a peisajului terenului agrar şi în cadrul peisajului agrar de la schimbările provocate de sistemele agricole primitive puse în slujba unei ,,economii de subzistenţă'' la peisajele agrare evoluate (pînă la cele mecanizate ale revoluţiei industriale) puse în slujba unei ,,economii de speculaţie'', pentru a ajunge la concluzia că modificarea peisajului rural european se datoreşte în mod constant marilor şi micilor mişcări de populaţie (migrări, emigrări şi admigrări) provocate de un complex de cauze economice.

Din secolul al XI-lea pînă în secolul al XX-lea, schimbarea peisajului rural european este urmărită cu ajutorul datelor statistice oferite de recensăminte şi conscripţii. ,,Punerea în cifre a peisajului rural'' este o metodă nouă, spectaculoasă şi elocventă, numai că ea nu poate fi aplicată cu consecvenţă pentru toate etapele istorice expuse şi pentru toate popoarele europene în cadrul aceloraşi etape, din cauza lipsei de informaţii concrete referitoare la diferitele niveluri de dezvoltare economică a unor popoare şi ţări europene. Situaţia Franţei şi Angliei în secolul al IX-lea şi chiar mai tîrziu pînă în secolul al XVII-lea nu este echivalentă sub acest raport cu situaţia unor popoare şi ţări sud-est-europene din aceleaşi secole. Revenind chiar la popoarele şi ţările occidentale, cu o lungă şi bogată tradiţie arhivistică, pentru secolele XI-XIV datele statistice sînt însă insuficiente pentru a generaliza asupra lor. Din secolul al XVIII-lea datele statistice cresc însă şi sînt tot mai grăitoare ; în cazul acesta periodizarea peisajului rural pe baza datelor statistice devine mai accesibilă. Aici însă o observaţie de amănunt : periodizarea nu porneşte de la datele statistice ale peisajului rural propriu-zis, ci de la datele generale economice ale unor regiuni, zone şi subzone economice raportate prin recurenţă incompletă la peisajul rural. Aşa că reconstituirea ,,întregii istorii a Europei'' pe baza analizei cifrice a peisajului rural european rămîne un deziderat, important, bineînţeles, însă numai preconizat de cei doi autori ai comunicării susţinute la Congres.

Pe marginea acestei cuprinzătoare comunicări s-au purtat discuţii, la care a participat din partea României Şt. Ştefănescu cu un coreferat intitulat ,,Paysages et peuplement rural sur le territoire de la Roumanie jussqu'à la fin du XVI^{e} siècle (stade actuel des recherches)'', în care coreferentul a prezentat în completarea referatului principal materiale istorice privind ţara noastră. Axîndu-se pe un alt punct de vedere al cercetării ,,peisajului rural'', Şt. Ştefănescu scoate în evidenţă cercetările de sociologie şi istorie socială întreprinse în această privinţă în ţara noastră şi, pornind de la această situaţie, prezintă şi cercetările sale proprii de istoriografie rurală.

Deoarece la români peisajul rural nu a putut fi studiat pe baza datelor demografice şi statistice, care lipsesc pentru perioadele mai vechi, s-au întreprins studii complementare pe baza analizei sociologice a unor date agrimensurale ca re reflectă în parte o realitate economico-socială mai veche. Este, cu alţi termeni, o metodă de cercetare ştiinţifică deosebită de aceea expusă de cei doi referenţi principali la Congres. Pentru cercetătorii români peisajul rural nu reprezintă întreaga istorie a regiunilor studiate, ci numai un aspect documentar aparte al periodizării sociale, un fenomen istoric particular, al împopulării unor zone, alături de altele, cărora acesta nu li se poate substitui. El reflectă o parte din istoria populaţiei rurale, nu întreaga ei istorie, şi anume acea parte legată direct de organizarea teritorială prestatală şi statală a culturii pămîntului.

Supus unei analize sociologice, peisajul rural ajunge în cîteva studii la H.H. Stahl să dezvăluie unele aspecte noi ale istoriei sociale a poporului român. Lotizarea terenurilor în vatra satului şi a trupurilor de moşii ale satelor se face pe baza unor principii juridice şi agrimensurale care reflectă anumite structuri social-istorice de tipul confederaţiilor săteşti (democraţia militară, cnezală şi voievodală). Supus unei analize istoriografice a materialului de cancelarie domnească, boierească şi mănăstirească, păstrat în Arhivele Statului, peisajul rural după Şt. Ştefănescu ajunge să fie o problemă de istorie generală, ce nu poate fi rezolvată unilateral numai de o disciplină ştiinţifică, oricare ar fi aceasta, pentru că evoluţia acestui peisaj reflectă moduri de viaţă şi forme de cultură deosebite de la o perioadă istorică la alta, în cadrul aceleiaşi perioade istorice, de la o epocă la alta şi de la o ţară la alta.

Peisajul rural reflectă ceea ce cei doi referenţi ai comunicatului principal au sesizat, însă nu au dezvoltat în expunerea lor : dialectica internă a unor sisteme economice unitare şi succesive în perioada feudală.

ROMULUS VULCĂNESCU

PROBLEMA „ACULTURAŢIEI”

La una din manifestările ştiinţifice de deosebită însemnătate, anume la cel de-al XII-lea Congres internaţional de istorie care a avut loc la Viena între 29 august şi 5 septembrie 1965, apreciat drept „cel mai mare şi mai important dintre cîte s-au ţinut pînă acum”[1], în rîndul temelor mari dezbătute se numără şi o problemă de profund interes etnografic — *problema aculturaţiei*.

Discutarea unor probleme de etnografie la congrese de istorie nu este ceva neaşteptat şi nici un lucru nou. Ceea ce în această împrejurare ne reţine însă în mod deosebit atenţia e faptul că acest Congres a avut un număr limitat de teme, stabilite cu mult timp înainte, şi că în aceste condiţii a fost inclusă între cele patru *teme mari*, deci între temele de bază, şi o problemă prin excelenţă etnografică, în cazul de faţă problema aculturaţiei.

Iniţiativa îi aparţine istoricului francez André Aymard, care a propus Comitetului istoricilor francezi să se ceară includerea problemei aculturaţiei între temele mari ale Congresului ce urma să se ţină la Viena. La cererea acestui Comitet noţiunea de aculturaţie a fost înscrisă în programul congresului. Din cauza decesului lui André Aymard tema a fost redactată şi prezentată de un alt istoric francez — prof. Alphonse Dupront (Sorbona). Acesta face o privire de sinteză asupra aculturaţiei, pe care o şi publică în Rapoartele Congresului [2].

În afara comunicării prof. Alphonse Dupront, pe problema aculturaţiei au mai fost prezentate şase coreferate, între care şi coreferatul acad. Emil Condurachi, „La Mer Noire — carrefour des civilisations dans l'Antiquité”, publicat în acelaşi volum al Congresului [3].

În partea introductivă a comunicării prezentate, prof. Al. Dupront face specificarea că timpul scurt avut la dispoziţie pentru redactare nu i-a permis să analizeze problema sub toate laturile ei, să cîntărească pe îndelete toate noțiunile. În aceeași parte introductivă, prof. Alphonse Dupront consideră necesar să sublinieze că noțiunea de *aculturație* a intrat în uz inițial în literatura *etnologică*. Termenul ca atare a apărut în literatura de specialitate americană în anii crizei mondiale a capitalismului, la sfîrșitul celui de-al treilea deceniu al veacului nostru și căpătînd diverse nuanțe el s-a încetățenit în literatura științifică curentă din America. Termenul nu a pătruns însă în literatura de specialitate din țările europene, nici măcar în cea engleză. Etnologii englezi preferă să folosească termenii de „contacte culturale" sau „schimburi culturale". Etnografii francezi folosesc termenul „interpenetrație" a civilizațiilor, care are un conținut mult mai precis.

---

[1] Acad. Andrei Oţetea, *Întîlnirea istoricilor*, în „Contemporanul”, nr. 38 (988), din 17 septembrie 1965, p.8.

[2] Alphonse Dupront, *De l'acculturation*, în *Rapports, I, Grands thèmes, au XII-e Congrès International de Sciences Historiques*, Wienne, 29 août — 5 septembre 1965, Verlag Ferdinand Berger et Söhne, Horn/Wien, p. 7—36.

[3] *Rapports, I, Grands thèmes, au XII-e Congrès International des Sciences Historiques*, Wienne, 29 août — 5 septembre, 1965, p. 61—74.

Problema aculturației este privită în continuare sub trei aspecte : al domeniului și conținutului noțiunii, văzute de pe poziția istoricului, al raportului dintre etnografie și istorie și, în sfîrșit, al perspectivelor cercetării problemei aculturației.

Analizînd noțiunea de *aculturație* în strîns raport cu noțiunea de *cultură*, Al. Dupront remarcă cu justețe caracterul imprecis, ambiguu al cuvîntului *aculturație*, înțelesurile echivoce pe care le are, caracterul imperialist ce-l include : „Cuvîntul *aculturație* de la început și pînă în prezent rămîne încă ambiguu. Limitele sale imperfecte, imperialismul său evident complicat are în față cercetarea, definiția, discuția. A-l accepta înseamnă a răsturna toată problematica noastră în fragilul domeniu al istoriei culturale. Dar operațiunea este utilă și ea însăși necesară"[4].

Exprimîndu-și deci de la început rezerve asupra utilității folosirii acestui termen, prof. Alphonse Dupront consideră necesară luarea în discuție a conținutului său și îi analizează sensurile primite în literatura antropologică americană (are în vedere literatura etnografică, întrucît, după cum se știe, în S.U.A. prin antropologie socială sau antropologie culturală se subînțelege etnografia). Și în acest context prof. Al. Dupront remarcă și faptul că înșiși antropologii americani încă ezită în fața folosirii fără rezerve a noțiunii de aculturație, fapt ce a dus și la crearea altor termeni asemănători, cum sînt cel de *transculturație* sau *enculturație*.

Sensul termenului aculturație este definit astfel : „Aculturația *va fi pornirea unui individ*, a unei grupe, a unei societăți, însăși a unei culturi către o altă cultură, deci un dialog, o învățătură, o confruntare, un amestec *și cel mai adesea o încercare de forță* [sublinierile noastre — *I. V.*]. Două culturi (sau două civilizații) sînt prezente. Aculturația este interacțiunea lor — tot ceea ce spune prefixul *ad*"[5].

Înțeles în acest fel — fără a se arăta cauzele care creează posibilitatea contactului cultural, factorii social-economici și istorici care condiționează, în ultimă instanță, procesul de interpenetrație culturală, influențele culturale reciproce în cadrul și dintre diverse popoare sau grupe de populație, indiferent de treapta de dezvoltare istorică pe care se află —, în acest proces se pune pe prim plan rolul personalității individului. Potrivit acestei concepții, idealiste în esența ei, se acordă rolul predominant, atît în dezvoltarea culturii, cît și în procesul de interpenetrație culturală, factorilor psihici. Aceasta concordă în fond cu concepția școlii etnopsihologice care domină de multă vreme în etnografia americană. În comunicare se scoate în evidență că studiile despre aculturație s-au făcut cu precădere la populațiile aflate în stare tribală sau la popoarele din țările slab dezvoltate, urmărindu-se în special influența culturii popoarelor „civilizate" asupra culturii acestora.

Relevînd poziția celor mai de vază antropologi americani, prof. Al. Dupront arată amprenta neocolonialistă pe care o au cercetările despre aculturație și, prin citate după acești autori, înfățișează și scopul acestor cercetări, anume acela de a servi ca mijloc de întărire a influenței societății capitaliste asupra populațiilor aflate pe o treaptă mai înapoiată de dezvoltare istorică.

---

[4] *Rapports...*, p. 8.
[5] *Ibidem.*

De fapt, prin cercetări cu privire la aculturaţie se au în vedere cercetări despre transformările *contemporane* ce au loc în cultura diverselor popoare, cercetări ce tind să cunoască procesele actuale ale dezvoltării culturale a popoarelor. În aceste cercetări antropologii americani pleacă de la premisa că esenţa contactului cultural îl constituie alegerea de către un individ, o grupă etc., a unor valori de cultură materială şi spirituală de la o altă grupă şi ca urmare au loc prefaceri importante în însăşi cultura grupurilor respective. Orientînd cercetările în special asupra contactului contemporan între populaţiile băştinaşe şi colonalişti, între societăţi aflate pe trepte de dezvoltare diferită, etnografii americani nu au întîrziat să releve aspectul practic al rezultatelor studierii aculturaţiei şi să îndrepte atenţia guvernelor ţărilor capitaliste asupra folosului pe care-l pot aduce asemenea studii în aplicarea politicii lor coloniale.

În acest referat de sinteză privind aculturaţia reţine de asemenea atenţia şi încercarea autorului de a stabili locul şi aportul pe care-l poate da istoria în dezvoltarea studiilor de aculturaţie, înţelegînd prin aceasta interpenetraţia culturală, precum şi perspectiva etnografiei de a ajuta cercetările istorice. Se remarcă în această privinţă, în primul rînd, poziţia categoric exprimată de autor că, scrisă sau nescrisă, toate popoarele au istorie trăită şi deci constituie obiect al istoriografiei [6]. Autorul expune o serie de consideraţii, care, în ansamblul lor, converg spre ideea realizării unei colaborări mai accentuate între cercetările istoricilor, etnografilor, sociologilor, psiho-sociologilor şi subliniază în mod deosebit eficacitatea ce se poate obţine prin realizarea unor lucrări de analiză istorică şi antropologică (adică etnografică) [7].

Ocupîndu-se de perspectivele cercetării problemelor despre aculturaţie, autorul menţionează părţi pozitive ale acestui termen. Totodată adaugă cîteva reflecţii personale cu privire la sensul acestei noţiuni şi ridică chestiunea dacă este necesară sau nu crearea unui vocabular ştiinţific unic. Dar chiar şi în acest context nu se militează pentru introducerea termenului de aculturaţie în literatura europeană de specialitate; dar autorul comunicării nici nu-l combate cu hotărîre. În ultimă instanţă îl admite drept un codaj tehnologic în vocabularul de cercetare [8].

Drept concluzii autorul formulează şase puncte, propunînd ca o echipă internaţională de cercetători, aparţinînd mai multor discipline, să analizeze noţiunea de aculturaţie şi să propună acceptarea sau înlocuirea ei cu alţi termeni mai adecvaţi pentru a indica comunicarea cunoştinţelor, să se stabilească instrumentele de lucru şi metodele pentru studierea în ansamblu a problemelor privind schimburile culturale (şi se propune în acest sens crearea unui ,,atlas al circulaţiei bunurilor de cultură'', cum se exprimă autorul); se propune de asemenea ca în viitor să se acorde o importanţă particulară faptelor de circulaţie semantică, pînă aici neglijată, să se reanalizeze tematica studierii culturii, prezenţa, absenţa sau dispariţia unor teme etc. [9].

Tema aculturaţiei, aşa cum menţionează acad. A. Oţetea, ,,a dat loc unor discuţii animate'' [10], iar delegaţii la congres au relevat că nu pot fi acceptaţi, pentru a indica raporturile culturale reciproce dintre popoare, termeni care includ nuanţa de supremaţie a unor culturi faţă de altele. Delegaţia istoricilor români a relevat ,,caracterul inadecvat al utilizării acestui termen pentru a exprima contactul între diferite culturi'' [11].

Avînd ca scop, în această notă, doar semnalarea problemei, urmînd ca problema aculturaţiei să fie analizată pe larg într-un studiu aparte, considerăm totuşi necesar să precizăm că termenul *aculturaţie* în sensul în care este întrebuinţat în literatura de specialitate americană nu este adecvat nici în etnografie, deoarece nu se integrează prin conţinutul său în concepţia ştiinţifică materialist-istorică asupra raporturilor culturale reciproce între diverse popoare, grupe de populaţie etc. De altfel, nu există nici un motiv ştiinţific care ar justifica înlocuirea actualei terminologii, privind influenţele culturale reciproce, folosită în ştiinţa etnografică, cu termenul de aculturaţie. Discuţiile ca atare îşi au utilitatea în sensul că permit să se scoată în relief laturile şi rezultatele pozitive dobîndite în cercetarea concretă a transformărilor contemporane ce au loc în cultura unor popoare, permit să se includă în circuitul ştiinţific un vast material faptic care serveşte şi unei generalizări, prin prisma concepţiei marxiste, a fenomenelor.

---

[6] *Rapports* . . . , p. 20.
[7] *Ibidem*, p. 19.
[8] *Ibidem*, p. 31.
[9] *Ibidem*, p. 32—33.
[10] Acad. A. Oţetea, *op. cit.*, p. 8.
[11] *Ibidem*, p. 8.

Însăşi dezbaterea acestei probleme de etnografie la un congres internaţional de istorie este semnificativă. Semnificativă în sensul recunoaşterii pe planul larg al activităţii ştiinţifice în domeniul ştiinţelor sociale a necesităţii de a întări colaborarea între cercetarea etnografică şi istorică în general şi în cercetarea problemelor contemporane în special. Dezbaterile scot totodată în evidenţă necesitatea participării specialiştilor în domeniul etnografiei la congresele de istorie.

ION VLĂDUŢIU

CONFERINŢELE INTERNAŢIONALE DE TERMINOLOGIE A DANSULUI POPULAR

În toate domeniile folcloristicii, problema clasificării, a tipologiei producţiilor populare şi inclusiv a terminologiei devine tot mai mult o preocupare majoră a cercetărilor.

Găsirea unui limbaj comun, care să înlesnească o mai strînsă colaborare între specialişti pe plan internaţional, constituie desigur una din principalele premise ale cercetărilor de folclor comparat spre care tinde folcloristica actuală.

În domeniul coregrafiei populare (cu o denumire recent introdusă — al coreologiei), stabilirea unei terminologii unice, acceptată pe plan internaţional, este cu atît mai necesară cu cît în acest domeniu, relativ nou al folcloristicii, lipsa de tradiţie ştiinţifică a impus fiecărui cercetător să-şi făurească (prin împrumut sau invenţie) o terminologie proprie. Datorită acestui fapt, limbajul ştiinţific al coreologilor prezintă o serie de neclarităţi, de neconcordanţe terminologice, ce duc inevitabil la unele confuzii. Depăşind, este drept cu oarecare dificultăţi, epoca pionieratului, în care cercetarea ştiinţifică era con undată cu amatorismul entuziast al colecţionarilor izolaţi, astăzi putem afirma cu toată certitudinea că există premisele (tehnice, de pregătire şi orientare teoretică) pentru fundamentarea ştiinţifică a acestei noi ramuri a folcloristicii care este coreologia.

Nivelul cercetărilor, care se desprind din ce în ce mai mult de simpla consemnare a faptelor, tinzînd spre analizarea fenomenului din unghiurile cele mai diferite, a atins în multe ţări un nivel remarcabil. (Ne gîndim în special la lucrările elaborate în R. P. Ungară, în ţara noastră, în R. S. Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. D. Germană sau R.S.F. Iugoslavia etc.)

Pornind de la studiul fenomenelor complexe pe care le oferă realitatea folclorică din propriile ţări, specialiştii au simţit imperioasa necesitate de a comunica între ei, de a se informa, de a putea compara şi folosi rezultatele cercetărilor realizate în afara graniţelor ţării. Această necesitate a fost înţeleasă de către Consiliul internaţional de muzică populară (C.I.M.P.). Astfel s-a organizat în cadrul Comitetului de dans un grup permanent de lucru, care să se ocupe cu elaborarea unei terminologii internaţionale a dansului popular.

Scopul imediat al acestei acţiuni este cel al unificării limbajului ştiinţific, bazat pe clarificarea noţiunilor fundamentale, precum şi al unei metode comune de analiză a dansului popular, ceea ce înseamnă a pune la îndemîna cercetătorilor un instrument de lucru atît pentru studierea fenomenului folcloric autohton, cît şi pentru studii de folclor comparat.

În perspectivă se preconizează realizarea unui amplu dicţionar de dans care să cuprindă fenomenul în toată complexitatea sa. Efectiv, lucrările grupului de terminologie a dansului popular au început în anul 1964.

Considerînd studiul structurii ca primă treaptă în cercetarea dansului, grupul de specialişti s-a preocupat de problema elaborării unei terminologii pentru analiza structurală a dansului. Desigur, analizarea dansului popular numai prin prisma structurii reprezintă doar o etapă, impusă de necesitatea de studiu, structura fiind numai una din componentele fundamentale ale dansului privit ca fenomen artistic. Încercarea de a desprinde de contextul fenomenului aspectul structural a impus în cercetare o maximă abstractizare, fără a pierde din vedere însă legătura permanentă cu realitatea folclorică.

Pe această linie s-a urmărit în primul rînd să se stabilească principial şi să se definească componentele structurale ale dansului şi modul cum acestea se leagă între ele, realizînd ceea ce putem numi o anumită formă arhitectonică a dansului popular.

Din punct de vedere metodologic, analiza structurală a unui dans nu se poate face decît pornind de la întreg, de la forma sa integrală, căci numai considerarea dansului în ansamblu ne poate oferi perspectiva delimitării juste a unităţilor componente. Cu toate acestea, în proiectul terminologic realizat, definirea componentelor dansului a urmărit o linie graduală, de la simplu la complex, începînd aşadar cu cele mai mici unităţi structurale. Desigur nu este vorba aici de o contradicţie, ci de respectarea unei realităţi, deoarece trecerea de la o calitate la alta (exemplu de la celulă la motiv, de la motiv la grupul de motive etc.) se face prin multiplicarea sau combinarea unităţilor.

Atît în determinarea unităţilor de mişcare, cît şi a formelor de dans, am căutat să folosim experienţa cercetărilor mai avansate din muzicologie şi lingvistică. De cele mai multe ori însă, datorită specificului mijloacelor de expresie a limbajului coregrafic, fie că termenii împrumutaţi din celelalte domenii au căpătat un conţinut în parte modificat, fie că au fost înlocuiţi cu termeni noi creaţi.

O problemă spinoasă în elaborarea unei terminologii internaţionale este cea a lexicului şi în special a diferenţelor dintre limbile romanice şi cele anglo-saxone.

Traducerea în patru limbi (engleză, germană, franceză, rusă) a proiectului de terminologie a analizei structurale a arătat că noţiuni clare într-o limbă devin prin traducere confuze ; unii termeni sînt chiar intraductibili, cu atît mai mult cu cît întreaga lucrare a fost gîndită şi redactată iniţial în limba germană. Această experienţă a determinat pe specialişti să se orienteze cît se poate de mult spre termeni derivaţi din limba latină sau greacă.

Conlucrarea internaţională în cadrul grupului de terminologie a dansului nu este lipsită de dificultăţi nici în ceea ce priveşte unificarea punctelor de vedere asupra anumitor probleme puse în dezbatere, deoarece fiecare din specialişti vine cu o experienţă proprie, rezultatul cercetărilor întreprinse asupra unui material folcloric purtînd amprentele specificului naţional. Subliniem însă că această confruntare de poziţii diferite generează cele mai interesante concluzii.

Experienţa celor doi ani de lucru a demonstrat din plin că sudarea colectivului nu se poate realiza decît printr-o colaborare permanentă şi schimburi de păreri directe între toţi membrii grupului [1].

---

[1] Ocaziile unor întîlniri au fost pînă în prezent oferite de Comitetul naţional C.I.M.P. din R.P. Ungară (august 1964), Comitetul naţional de muzică populară şi Uniunea Compozito-

Nivelul la care s-au ridicat discuţiile (în special la ultimele conferinţe), modul în care au fost dezbătute şi rezolvate o serie de probleme teoretice de bază, ecoul larg pe care l-au avut în rîndul specialiştilor coregrafi sau muzicologi din ţările gazdă reprezintă garanţia unor rezultate pozitive în viitor.

La ultimele două conferinţe : Stražnice (R. S. Cehoslovacă) şi Celje (R.S.F. Iugoslavia), grupul de terminologie a dansului (format din specialişti din opt ţări) a fost reprezentat de : Rosemarie Ehm Schulz şi dr. Kurt Petermann (R. D. Germană), Milica Ilijin (R.S.F. Iugoslavia), dr. Hannah Laudova, Eva Kröshlova (R. S. Cehoslovacă) şi dr. Martin György (R. P. Ungară). Din ţara noastră au participat Vera Proca-Ciortea (coordonator al colectivului de terminologie) şi Anca Giurchescu [2].

În cadrul lucrărilor, s-au confruntat rezultatele primei etape concretizate prin elaborarea unui ghid (Syllabus) terminologic, realizat pe baza proiectelor prezentate de Vera Proca-Ciortea şi Hannah Laudova. De asemenea s-a discutat problema formelor arhitectonice ale dansului popular pe marginea unor proiecte prezentate de Anca Giurchescu şi Kurt Petermann.

Pentru următoarea etapă de lucru s-a stabilit ca temă principală clasificarea dansului popular.

VERA PROCA-CIORTEA
şi *ANCA GIURCHESCU*

AL XII-LEA CONGRES AL FOLCLORIŞTILOR IUGOSLAVI [SAVEZ UDRUŽENJA FOLCLORISTA], ŢINUT LA CELJE ÎN 6–10 SEPTEMBRIE 1965, ŞI SIMPOZIONUL INTERNAŢIONAL ASUPRA CÎNTECULUI MUNCITORESC, VELENJE 12–14 SEPTEMBRIE 1965

I. Asociaţia folcloriştilor iugoslavi sub conducerea d-lui dr. V. Vodušek şi-a ţinut congresul său anual în localitatea Celje, situată în nordul Sloveniei, în zilele de 6–10 septembrie, avînd ca tematică principală : 1) Problema evoluţiei folclorului actual şi 2) Elemente arhaice în obiceiul nunţii.

Alături de aceste două teme s-au mai tratat probleme privind : a) legătura dintre text şi melodie ; b) clasificarea basmelor în Iugoslavia ; c) terminologia şi clasificarea poeziei populare ; d) elementele dramei populare şi e) terminologia dansurilor populare.

Dintre cei 125 de specialişti din R.S.F. Iugoslavia şi străinătate (U.R.S.S., Republica Socialistă România, R. S. Cehoslovacă, R. P. Bulgaria, R.D.G., R.F.G., S.U.A., Danemarca şi Anglia), au ţinut comunicări 61 de persoane, fapt ce relevă interesul pe care acest congres naţional îl prezintă pentru mişcarea folcloristică internaţională.

Delegaţia română a fost compusă din : Gheorghe Ciobanu, Ghizela Suliţeanu, folclorişti muzicologi, şi Anca Giurchescu, Vera Proca-Ciortea, folclorişti coregrafi. Au ţinut comunicări : Gh. Ciobanu : ,,Unele tendinţe în evoluţia actuală a cîntecului propriu-zis românesc" şi ,,Raportul dintre ritmul versului şi ritmul melodiei în cîntecul popular român" ; Gh. Suliţeanu : ,,Elemente arhaice în cîntecul miresei la poporul român". În volumul cu comunicări

---

rilor din R.D. Germană (ianuarie 1965), de către Comitetul de organizare a Festivalului de la Stražnice din R.S. Cehoslovacă (iulie 1965) şi de către Uniunea folcloriştilor iugoslavi (septembrie 1965).

[2] La şedinţele deschise ţinute cu această ocazie au participat o serie de personalităţi, membrii C.I.M.P., dintre care : dr. Barbara Krader (S.U.A.), secretar general C.I.M.P., dr. Erich Stockmann (R.D.G.) şi dr. Valens Vodušek (R.S.F. Iugoslavia), ca membri în Comitetul executiv C.I.M.P., prof. Roger Pinon (Belgia), secretar al Comitetului de dans, ca şi dr. Richard Wolfram (Austria), dr. Karl Vetterel (R. S. Cehoslovacă), Lucile Armstrong (Anglia) etc.

al congresului au mai fost publicate două lucrări ale specialiştilor români : „Obiceiurile şi ritualurile nunţii" (Em. Comişel) şi „Elemente arhaice în ceremonialul de nuntă şi cel agrar" (Elisabeta Moldoveanu-Nestor).

În ordinea desfăşurării lucrărilor menţionăm întîi comunicările etnografice ţinute în prima dimineaţă, privind numai diferite aspecte din Republica Slovenia. Aceste lucrări, oarecum în afara tematicii congresului, au avut un caracter mai mult festiv, de prezentare a regiunii-gazdă : diferite tipuri de case ţărăneşti, îndeletniciri caracteristice etc., comunicările aparţinînd cercetătorilor : J. Orožen (Celje), N. Kuret (Ljubljana), F. Hribenik (Mozirje) şi D. Predan (Celje).

Comunicările privind evoluţia folclorului contemporan au fost ţinute sub preşedinţia acad. dr. D. Nedelcovici, secretar dr. N. Martinovici, de către următorii specialişti : D. Nedelcovici (Belgrad), A. Nazor (Zagreb), D. Antonijevici (Belgrad), Gh. Ciobanu (Bucureşti), E. Stoian (Sofia), Z. Mladenovici (Belgrad), O. Mladenovici (Belgrad), A. Freudenreich (Zagreb), H. Strobach (Berlin), M. Sertici (Zagreb), B. Vlahovici (Belgrad), H. Czajka (Varşovia), F. Bonuş (Praga). Legătura dintre ritmul textului şi ritmul melodiei : preşedinte dr. Zganec, secretari : dr. Cv. Rihtman şi dr. V. Voduşek, comunicări : B. Beljajev (Moscova), Gh. Ciobanu (Bucureşti), D. Devici (Belgrad), V. Voduşek (Ljubljana), R. Hrovatin (Ljubljana). Probleme de clasificare a prozei populare : preşedinte dr. M. Boşcovici-Stulli, comunicări : M. Boşcovici-Stulli (Zagreb) şi V. Gaşparikova (Bratislava). Despre drama populară : preşedinte dr. N. Kuret, a comunicat St. Roca (Belgrad).

Cea de-a doua temă principală „Elemente arhaice în obiceiul nunţii" a fost dezbătută în zilele de 9 (preşedinte dr. M. Barjaktarovici, secretar N. Bonojaci-Rozin) şi 10 septembrie (preşedinte dr. Kuret, secretar dr. S. Zecevici) prin comunicările ţinute de : N. Konezevici (Sarajevo), M. Barjaktarovici (Belgrad), J. Vukmanovici (Cetinje), M. Slijepcevici (Zemun). J. Nikolici (Belgrad), D. Djordjevici (Lescovac), S. Zecevici (Belgrad), S. Orovici (Belgrad), M. Boscovici-Matici (Belgrad), V. Frolec (Brno), M. Knezevici (Kragnjevac), N. Bonifacici-Rozin (Zagreb), Lj. Simici (Sarajevo), M. Fulanovici-Sosici (Ljubljana), N. Martinovici (Cetinje), Gh. Suliţeanu (Bucureşti), M. Şuştar (Ljubljana), M. Lalevici (Belgrad) şi P. Vlahovici (Belgrad).

Tema clasificării şi a terminologiei a mai cuprins referate privind : folclorul literar (preşedinte dr. Zmaga Kumer), cu comnicări ţinute de : R. Medenica (Belgrad), D. Micovici (Belgrad), V. Dzakovici (Niş) şi Z. Kumer (Ljubljana), şi folclorul coregrafic (preşedinte dr. Milica Ilijin), cu comunicarea ţinută de : I. Ivancan (Zagreb), însoţită de prezentarea problemei de terminologie a structurii coregrafiei populare făcută de către colectivul de lucru al I.F.M.C., compus din : Milica Ilijin (Belgrad), Vera Proca-Ciortea şi Anca Giurchescu (Bucureşti), Kurt Peterman (R.D.G.), Hannah Laudova (R.S. Cehoslovacă), Eva Kröshlova (R.S. Cehoslovacă). Martin György (R.P. Ungară).

În şedinţa de închidere a Congresului s-a remarcat importanţa problemelor dezbătute pentru îmbogăţirea cunoaşterii folcloristicii iugoslave, cît şi a celorlalte ţări. S-a mai relevat, ca de altfel aproape pe întreg parcursul şedinţelor de lucru, valoarea acestor întîlniri şi în ceea ce priveşte schimbul de experienţă al metodologiei folcloristice ; de asemenea şi importanţa rezultatelor obţinute pentru studierea comparativă a folclorului balcanic.

★

II. Simpozionul internaţional asupra cîntecului muncitoresc, ţinut în continuare la Velenje (12—14 sept.) sub preşedinţia d-lui acad. dr. D. Nedelcovici şi secretar dr. Radoslav Hrovatin, a întrunit 30 de reprezentanţi din : R.S.F. Iugoslavia, U.R.S.S., R.D.G., Austria, R.P. Bulgaria, R.P. Polonă, R.P. Ungară, R.S. Cehoslovacă şi Republica Socialistă România. Delegaţia ţării noastre a fost compusă din Gh. Ciobanu şi Gh. Suliţeanu.

Comunicările ţinute au tratat două teme principale : 1) Metodele şi rezultatele culegerilor făcute asupra cîntecului muncitoresc şi folclorului muncitoresc şi 2) Problemele esteticii cîntecului muncitoresc şi ale folclorului muncitoresc. Asupra primei teme au comunicat : acad. Duşan Nedelcovici (Belgrad), Hermann Strobach (Berlin), Radoslav Hrovatin (Ljubljana), M. Duskin (Leningrad), V. Pletka (Praga), Gh. Ciobanu (Bucureşti), Maria Kosova (Bratislava), A. Satmari (Budapesta), F. Vogel (Viena), N. S. Martinovici (Cetinje), Ljubica Droppova (Bratislava), Adolf Dugacz (Katovice), Nicolai Kaufman (Sofia), Dragoslav Antonijevici (Belgrad), I. Vukosavlevici (Novi-Sad), N. Putilov (Leningrad), V. Hadjimanof (Scopje).

Asupra celei de-a doua teme au prezentat comunicări : Peter Vlahovici (Belgrad), Vladimir Karbusicky (Praga) (neputînd participa lucrarea fost citită de V. Pletka), Inge Lameln (Berlin) şi Duşan Nedelcovici. Toate aceste comunicări au lărgit şi îmbogăţit cu mult tratarea problematicii, prin abordarea unor teme inedite ca : delimitarea şi fixarea terminologiei diferitelor categorii de cîntece muncitoreşti, legătura cu tradiţia, probleme de estetică şi de asemenea o trecere în revistă a situaţiei cercetărilor întreprinse asupra folclorului muncitoresc în mai multe ţări.

Foarte interesantele probleme discutate la acest simpozion au prezentat o importanţă deosebită pentru întreaga folcloristică muzicală atît prin problemele de metodologie, terminologie şi structură abordate, cît şi prin faptul că ele prezintă o etapă superioară în cercetarea cîntecului şi folclorului muncitoresc.

G. SULIŢEANU

„*ETHNOMUSICOLOGY*", Journal of the Society for Ethnomusicology. Volume IX, Number 1, January, 1965. Published by the Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut. IV+92 p

Revista „Ethnomusicology", care apare cvadrimestrial ca organ al Societăţii de etnomuzicologie, include în primul său număr pe 1965 cîteva contribuţii care, prin problematică şi prin ideile ce se degajă din ele, trezesc interesul specialistului. Trecerea lor în revistă ne-a dat prilejul să constatăm varietatea şi multilateralitatea preocupărilor care solicită astăzi atenţia cercetătorilor muzicii populare. În acelaşi timp, sumarul publicaţiei oferă o imagine asupra problemelor, orientărilor, metodelor şi rezultatelor ştiinţifice ale etnomuzicologiei americane contemporane.

Articolul lui Harold S. Powers *Muzica indiană şi limba engleză* ilustrează un gen muzicologic nou, ce reţine atenţia prin caracterul lui inedit. Nu este vorba de o bibliografie comentată şi nici de o încercare monografică, ci de un eseu critic în care autorul întreprinde o cercetare ce ar putea fi definită de „folclorism muzicologic". Originalitatea ei rezidă în unghiul de vedere sub care este privit obiectul : indomuzicologia aşezată în mecanismul influenţelor culturale şi aculturale şi la care autorul aplică modul analitic, pe alocuri chiar psihologic, de investigaţie. El intenţionează să evidenţieze coeficientul de perturbaţie pe care l-a introdus interpenetraţia a două culturi non afine, cea engleză şi cea indiană, în tratarea subiectelor de muzică indiană la cîţiva scriitori indigeni şi, în trecere, şi la cei străini. Analizînd poziţia şi acţiunea (efectul şi defectul) limbii engleze într-o cultură atît de viguros profilată ca cea indiană, Powers enunţă de fapt cîteva probleme ale valabilităţii şi debilităţii instrucţiunii ştiinţifice internaţionale contemporane aplicate la tratarea unui subiect naţional. Întrebuinţarea limbii engleze — ca expresie a unei culturi şi educaţii de tip european-occidental — a instituit *ipso facto* un raport sau, mai bine zis, un mod de raportare reciprocă şi obiectivă între două culturi cu o istorie complet diferită. Acest lucru a impus scriitorilor necesitatea de a-şi schimba perspectiva social-istorică şi estetică, de a deplasa uneori centrul de greutate al cercetărilor şi, mai ales, de a crea o punte de legătură între practica muzicală indiană de astăzi, concepţiile teoretice sanscrite şi teoria apuseană a muzicii. Mergînd pe acest fir, articolul lui Powers face o serie de observaţii pătrunzătoare, de cîntăriri foarte fine a faptelor, ajungînd însă la constatarea unei situaţii de loc îmbucurătoare. În pofida străduinţelor muzicologilor, persistă, în marea majoritate a lucrărilor examinate, un divorţ între natura problemelor şi specializarea autorilor. Occidentalii nu se suprapun decît în măsură infimă cu cunoscătorii structurii intime a muzicii indiene ; la rîndul lor, muzicologii indieni nu au pătruns suficient de adînc spiritul muzicii şi teoriilor estetice apusene. De aici rezultă incompatibilităţi, inadvertenţe, concepte deformate, abuzuri noţionale, distorsiuni de informaţie.

I s-ar putea reproşa articolului înclinaţia către discreta fatalizare a factorului cultural, ca şi o oarecare incertitudine a finalităţii, vizibilă îndeosebi în lipsa unor concluzii propriu-zise. În încheiere, Powers emite părerea că muzica indiană, ca domeniu complex, suficient de vast şi autonom, se cere tratată şi înţeleasă prin ea însăşi—afirmaţie justă în măsura în care ea semnifică o înţelegere mai adîncă a trăsăturilor specifice, naţionale şi multinaţionale ale culturii muzicale indiene.

În *Dansul tradiţional nou al Africii*, Judith Lynne Hanna abordează o problemă de o stringentă actualitate. Articolul ne înfăţişează, convingător şi concis, rezultatele unei anchete sociologice şi etnocoreologice întreprinse la faţa locului pe coordonatele raportului dintre tradiţie şi înnoire în societatea africană de astăzi. Pornind de la constatarea preliminară că dansul african şi-a pierdut poziţia-cheie deţinută odinioară în colectivitate, autoarea caută factorii răspunzători de această schimbare. Printre cauze ea descrie : a) propaganda şi acţiunea religioasă străină, care a combătut ritualurile indigene din care dansul face parte organică. Autoarea nu-şi duce ideea pînă la capăt pentru a arăta că misionarii au pătruns pe urmele negutătorilor de sclavi şi că nu numai religia, ci întreg sistemul colonial a exercitat o influenţă nefastă asupra culturilor africane. Subliniază însă că, ca pretutindeni, religia nu a putut dezrădăcina manifestările populare aşa-zise păgîne, pe care a fost în cele din urmă nevoită să le accepte chiar în cadrul ritualurilor religioase şi al sărbătorilor creştine ; b) morala burgheză, în special cea din epoca victoriană, care a stigmatizat ca lubrice şi bestiale obiceiurile africane. Un rezultat al acţiunii ei, în cadrul „misiunii civilizatoare" a albilor, a fost verdictul de inferioritate dat global culturii spirituale africane ; c) educaţia şcolară, prin care colonialismul a căutat să inculce africanilor aceleaşi complexe de inferioritate culturală şi morală, cu scopul de a-i transforma în unelte docile pentru exploatarea albă. Create pe sistemul internatului, şcolile coloniale guvernamentale şi misionare au avut totodată efectul de a bloca generaţiile mai noi, izolîndu-le de grupul natal, ceea ce a dus la o soluţie de continuitate în lanţul de transmisie a tradiţiei ; d) pătrunderea culturii europene, „europenizarea" — noi am spune cosmopolitizarea — tipică colonialismului care distruge trăsăturile naţionale.

În faţa acestei situaţii, una din funestele moşteniri ale exploatării coloniale, se pune, pentru noile societăţi şi state africane apărute în perioada actuală, o problemă grea şi capitală. O dată cu integrarea politică şi economică în viaţa internaţională se cere salvarea tradiţiilor culturii naţionale, sprijinirea perpetuării şi progresului artei populare. Toate forţele materiale şi spirituale ale societăţii în tinerele state africane au fost mobilizate pentru edificarea social-politică, pentru construcţia economiei naţionale, pentru afirmarea şi propăşirea culturii etnice. Pe această linie au fost luate o serie de măsuri : înfiinţarea de ansambluri de dans (ca cel din Senegal care ne-a vizitat ţara), predarea dansului popular în institute şi şcoli, concursuri naţionale de dans. Ca efect al revivifierii tradiţiei se produc schimbări în fenomenul coregrafic, şi autoarea citează cazul semnificativ al ivirii de dansuri cu tematică nouă, contemporană şi locală. Ar fi fost de dorit totuşi ca autoarea să nu trateze global forţele care acţionează asupra evoluţiei dansului african în prezent, ci să deosebească calitativ forţele destructoare de cele transformatoare ; nefăcînd acest lucru, asupra studiului planează o nuanţă de obiectivism. Merită reţinute concluziile lucide : ca urmare a invaziei culturale europene şi europeoide, culturile locale sînt pe cale de a fi submerse. Ar fi o pierdere ireparabilă pentru lumea orchesticii dacă dansul african — una din cele mai mari contribuţii ale Africii la arta universală — şi-ar pierde caracterele specifice, apreciază autoarea. Ritmul rapid al schimbărilor din prezentul societăţii africane impune sporirea urgentă a efortului în cercetarea extensivă, analitică, etnocoreologică.

Fritz A. Kuttner în *O interpretare muzicologică a celor 12 Lü în sistemul sonor tradiţional chinez* aduce o relevantă contribuţie metodologică la cercetarea istorică a muzicii. Kuttner ridică o obiecţie de principiu, care afirmă că pentru cercetarea muzicologică argumentele fizico-acustice — ce exprimă legi generale ale fenomenelor naturale — au o valoare cel puţin egală cu datele literare şi filologice. Este o poziţie semnificativă, care ne dovedeşte că, contrar aşteptărilor, punctul de vedere filologic continuă să predomine în unele cercuri muzicologice. După părerea autorului, la care subscriem şi noi, ceea ce el numeşte „muzicologie filologică'' trebuie să rămînă într-un cadru precis care să nu-i depăşească competenţa, intrînd în contradicţie cu datele fizico-acustice. Articolul vrea să fie un exemplu al modului în care date de natura acestora din urmă pot lămuri fapte muzicale neexplicate pînă acum în chip satisfăcător cu argumente arheologice, lingvistice şi filologice. Meritul lui Kuttner este că încearcă şi, în parte, reuşeşte să elucideze slujindu-se exclusiv de date muzicale, ale acusticii naturale şi ale tehnologiei organopoetice, o problemă încă controversată şi neclară.

Întemeiat pe următoarele considerente : a) clădirea unui sistem sonor atît de complex ca cel clasic chinez presupune cunoştinţe matematice şi acustice avansate ; b) în vechea societate chineză ştiinţa şi tehnologia muzicii se aflau în mîinile unor grupuri privilegiate care făceau din cunoştinţele lor secret de breaslă, autorul dezvoltă părerea că denumirile celor 12 Lü reprezintă termeni tehnici intenţional mistificaţi spre a ascunde profanului sensul lor real, dar, în acelaşi timp, capabili să comunice iniţiatului o importantă cantitate de informaţie codată. Ipoteza autorului este întărită de prezenţa, în şirul denumirilor, a cinci termeni care nu conţin noţiunea de instrument fonogen, ci sînt termeni neutri, aşa-zişi „tehnologici''. Iată tabelul celor 12 Lü :

Nr.	Denumire chineză	Traducere convenţională	Echivalent sonor	Categorie onomastică
XII	Ciung-lü	ţeava de mijloc	eis	(ţeavă) lü
XI	Wu-i	nedesăvîrşit	ais	neutru (tehnologic)
X	Cia-ciung	clopotul strîns	dis	clopot
IX	I-ţzî	regula egalizatoare	gis	neutru
VIII	Ta-lü	ţeava mare	cis	lü
VII	Giui-pin	vegetaţie luxuriantă	fis	neutru
VI	Ying-ciung	clopotul-ecou	h	clopot
V	Ku-hsi	purificare veche	e	neutru
IV	Nan-lü	ţeava de la miazăzi	a	lü
III	T'ai-ts'u	pupitrul mare	d	neutru
II	Ling-ciung	clopotul pădurii	g	clopot
I	Huang-ciung	clopotul galben	c	clopot

Se cuvine subliniat că cei 12 Lü datează dintr-o epocă anterioară (cel puţin sec. IX î.e.n.) constituirii în lumea elină a sistemului pitagoreic (sec. VI—V î.e.n.), ce utilizează în alcătuirea lui acelaşi principiu generator — transpunerea la cvinta perfectă. Amintim că tradiţia chineză atribuie formării sistemului o vechime mult mai mare, mergînd pînă în mil. III î.e.n. Este interesant de arătat că datele tradiţionale, semilegendare, atrag atenţia asupra existenţei, încă în acea epocă îndepărtată, a unor legături între China şi celelalte culturi asiatice şi chiar mediteraneene. Tradiţia chineză ne spune că locul de obîrşie al celor 12 Lü a fost ţinutul la apus de Munţii Kuen-lun, probabil Bactriana darică. Istoricii (Francke, 1920) au identificat toponimicul Ta-Hia, citat de legendă, cu ţinutul toharilor, populaţie atestată în Turkestanul chinez cu începere de prin secolul al XIII-lea î.e.n. şi care a jucat un însemnat rol în legăturile culturale vest-est asiatice, ajungînd în contact şi cu civilizaţia elenistică. S-a mai arătat de asemenea (Galpin) 1937) înrudirea tipologică şi onomastică a fluierului chinez din mil. III. î.e.n. (tik, te-ki sau ti) : cu fluierul drept sumerian (ti-gi sau ti-gu) şi cu unele fluiere egiptene din aceeaşi epocă — toate generatoare ale aceluiaşi tip de scară heptatonică lidică. Pe de altă parte, cuvîntul chinez ,,Fu (Bo)'' care apare în mai mulţi termeni cu referinţă la muzică a fost pus de unii (Soulié de Morant, 1911) în legătură cu radicalul ,,Bod'' sau ,,Bud'', întîlnit în denumirile asiatice care conţin noţiunea de înţelepciune sau divinitate, ca de pildă supranumele sanscrit Buddha. În temeiul acestor date şi al altora asemănătoare, etnomuzicologi ca P. Collaer opinează că apariţia scării heptatonice în China şi Asia poate fi plasată la sfîrşitul mil. III î.e.n. La rîndul ei, scara heptatonică s-a aflat într-un raport nemijlocit cu sistemul de împărţire a octavei în 12 semitonuri, prezent în cei 12 Lü. Referitor la această relaţie credem că ar fi fost utilă, din partea lui Kuttner, precizarea că sistemul heptatonic se deosebeşte de sistemul celor 12 Lü nu numai prin număr, ci, în primul rînd, printr-o însuşire de calitate : el este un sistem modal, în timp ce cei 12 Lü constituie doar baza acustică, sonoră, a muzicii tradiţionale chineze. Interpretările oferite de autor sînt, în majoritatea lor, convingătoare, remarcîndu-se prin temeinicia observaţiilor şi rigurozitatea deducţiei. Din păcate, sistemul de interpretare nu este totuşi desăvîrşit, iar explicarea nu e dusă în mod satisfăcător pînă la capăt la toţi cei 12 termeni. Astfel, la Lü nr. 1 (Huang-ciung), Kuttner explică sensul adjectivului ,,huang'' (galben) prin culoarea clopotului nou turnat, înainte de a fi expus fenomenului oxidării atmosferice. Sugerăm posibilitatea unei alte interpretări care, după părerea noastră, ar oglindi o idee fundamentală a concepţiilor chineze despre muzică, anume legătura acesteia cu caracterul ciclic al unor fenomene ale naturii — legătură sesizabilă şi în adoptarea sistemului sexagesimal de numeraţie, în care cifra 12 (semitonuri, luni, ore, semne ale zodiacului) este un submultiplu esenţial. E plauzibil, credem, ca ,,huang'' să se afle, pe de o parte, în legătură cu adjectivul ,,huang'' conţinut în numele fluviului Huang-hă. Astfel, călătorul francez Amiot (1780) citează, în clasica lui lucrare despre China, un scriitor chinez care afirmă că ideea primului sunet muzical s-ar fi născut din mişcarea de rostogolire a valurilor Fluviului Galben (Huang-hă). Pe de altă parte, ,,huang'' ar putea avea un raport cu Huang-ti — numele împăratului mitic considerat în tradiţia chineză ca instaurator al sistemului celor 12 Lü, pe la mijlocul mil. III î.e.n. Este foarte probabil ca denumirea celui dintîi Lü, sunetul fundamental al sistemului, să se refere la numele fondatorului sistemului însuşi. La rîndul său însă, Huang-ti — proslăvit ca inventator a nenumărate binefaceri pentru oameni — nu este decît o personificare *a posteriori* a fertilităţii telurice, făcută în culturile de agricultori calcolitici, deoarece numele său s-ar putea traduce ,,pămînt galben'' (=loess). Considerăm foarte naturală această interpretare personală, care se sprijină pe faptul că Huang-ciung este sunetul primordial, generator (creator fertil) al întregii serii, după epuizarea căreia se revine, pe o treaptă superioară, la punctul iniţial al ciclului.

Revista oferă o lectură instructivă, de un real profit pentru specialist, iar cuprinsul numărului de faţă îndreptăţeşte întru totul interesul ridicat pe care îl prezintă, în lumea etnomuzicologică, publicaţia americană.

NICOLAE RĂDULESCU

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tab le şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX – începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklisi, Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara).

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1938**, ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, **Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400–1780)**, 808 p., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 1, p. 1–94, București, 1966

I. P. I. – c. 4685

43.407

Lei 12. –

55218
XF 1172
2.00150
1457
József Attila Tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

1966 JUL 21.
Néprajzi Könyvtára

Tomul 11 BUCUREȘTI **Nr. 2**

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
prof. univ. M. POP

Redactor responsabil adjunct :
prof. H.H. STAHL

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie :
AL. I. AMZULESCU

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.
Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 11 1966 Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

AL. I. AMZULESCU, Observaţii introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis" 97

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Analiza semantică a poeziei folclorice 109

MARIANA KAHANE, Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc 123

CONSTANTIN ERETESCU, Compoziţie în balada „Ăi trei fraţi cu nouă zmei" 153

MONICA BRĂTULESCU, Stilul compozit în textele de doină din Oltenia subcarpatică 165

NOTE ŞI RECENZII

LUCIA MUREŞANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, IOSIF HERŢEA, Sesiunea de etnografie şi folclor 177

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Claude Lévi-Strauss şi cercetarea poetică 183

RADU NICULESCU, Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* . . 186

CONSTANTIN ERETESCU, I. M. Lotman, *Trudî po znakovîm sistemam* şi P. G. Bogatîrev, *Hudojestvennîe metodî folklora i tvorceskaia individualinosti nositelei i tvorţov narodnoi poezii* 192

Rev. etn. folc. Tom 11, nr. 2 p. 95–198 Bucureşti, 1966

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11 1966 No 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

AL. I. AMZULESCU, Observations introductives au sujet de la chanson « proprement dite » 97

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Analyse sémantique de la poésie populaire 109

MARIANA KAHANE, Un aspect de la relation entre texte et mélodie dans le chant populaire roumain 123

CONSTANTIN ERETESCU, La composition du chant épique « Les trois frères et les neufs monstres » 153

MONICA BRĂTULESCU, Le style composite dans les textes de la « doïna » de l' Olténie sous-carpatique 165

NOTES ET COMPTES RENDUS

LUCIA MUREŞANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, IOSIF HERŢEA, La session d'ethnographie et de folklore 177

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Claude Lévi-Strauss et la recherche poétique 183

RADU NICULESCU, Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* 186

CONSTANTIN ERETESCU, I. M. Lotman, *Trudy po znakovym sistemam* et P. G. Bogatyrev, *Hudojestvenye metody folklora i tvortcheskaija individualnosti nossitelei i tvortsov narodnoï poesii* 192

OBSERVAȚII INTRODUCTIVE LA CERCETAREA CÎNTECULUI „PROPRIU-ZIS" *

AL. I. AMZULESCU

Prin marea diversitate tematică, prin numărul copleșitor al variantelor și prin mulțimea — aproape inepuizabilă — a problemelor ce ridică, datorită implicațiilor de tot soiul (ca : evoluție istorică, conținut psihologic individual și social, stil regional, amestec continuu de fantezie artistică și realitate, participare intensă și contribuție creatoare neîncetată a generațiilor, vîrstelor și sexelor), cîntecul „propriu-zis" constituie categoria folclorică cea mai „vie", ocupînd, și în folclorul contemporan al Muscelului, ca și în celelalte părți ale țării, o poziție deosebit de activă și un rol predominant. Specie proteică a liricii, a cărei unitate iluzorie, greu de determinat, rezidă poate numai în menirea de a răspunde cît mai adecvat și fără zăbavă problemelor vieții celei *de toate zilele*, neîncetat actual și trecător, cîntecul ca atare este un amestec ciudat de măreție și caducitate, fiind parcă trainic ca *timpul* și efemer ca *clipa* ! Mulțimea subspeciilor în care a fost adesea categorisit (ca, spre pildă : păstoresc, de dragoste, de străinătate, de dor, jale și urît, de cătănie și război etc.) reprezintă mai degrabă tot atîtea subcategorii tematice ale înseși vieții și ale sentimentelor pe care le cuprinde și mai puțin o varietate corespunzătoare de forme artistice distincte, care, dacă s-ar și adeveri ca atare, ar putea să alcătuiească, împreună cu corespondentul tematic, efective subspecii ale cîntecului, ceea ce nu se poate afirma. Din punctul de vedere al evoluției genurilor și speciilor în folclor, cîntecul este negreșit un capăt mai nou și poate chiar un sumum al evoluției posibilităților creației artistice populare, prin orizontul său atît de larg de idei și sentimente, ca și — cel puțin uneori — prin tendința de concentrare, subtilitate și elevație a expresiei poetice. Tradiția cea mai diversă, provenind pe cele mai neașteptate căi ale memoriei colective, în procesul de continuă preluare a vechilor cuceriri ale expresiei artis-

---

* Din cercetarea monografică asupra folclorului din Muscel, realizată în cadrul unui colectiv de muncă din Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, între anii 1954—1964.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 97—108, București, 1966

tice, se împletește intim cu inovația și „îndrăzneala" cea mai spontană, pentru a aduce în matca cîntecului cele mai disparate elemente ale creației poetice vechi și noi. De aceea cîntecul se înfățișează ca o retortă a atîtor ciudate amestecuri de alchimie a poeticii folclorice. Caracterul stufos al complexității de elemente de cea mai surprinzătoare varietate din cîntec reflectă cu plinătate însuși farmecul diversității ce se degajă din tumultul pestriț al vieții cotidiene. Ca un burete veșnic receptiv, cîntecul este, în același timp, asemenea unui barometru extrem de sensibil, cu mii de rădăcini și antene înfipte în solul și în atmosfera vieții de toate zilele, alcătuind un bogat și nesfîrșit nuanțat itinerar poetic al masei. Caracterul contradictoriu și divers face din cîntec o mare răscruce și un nod al tuturor contradicțiilor creației populare, cîntecul fiind, prin diversele sale laturi și aspecte, în același timp : vechi și nou ; reziduu al altor genuri și specii și totuși o specie proprie și originală ; amestec tematic în aparență haotic, dar totdeauna cu o tendință dominantă care dictează organizarea structurală a desfășurării sale motivice ; expresie stilistică a unei anumite zone, legată însă prin mii de fire și elemente cu fapte și forme de aiurea ; cel mai interesant punct de încrucișare între sat și oraș, între oralitate și carte, între țăran și lăutar, între clase și straturi sociale, între generații, vîrste și sexe ; hazard și haos aparent, grevat de un anumit determinism, greu de surprins, în dinamica procesului de împletire dialectică între individual și colectiv.

O trăsătură foarte specifică a cîntecului este caracterul *intensiv* al circulației sale, urmat de răstimpuri de ciudată agonie. Ca printr-un veritabil miraj al modei, rînd pe rînd cîntecele „apar", se impun puternic o vreme atenției generale și se retrag destul de repede în rezervorul vast al memoriei colective, pentru a reapărea, rechemate la viață în chip neașteptat, în noi combinații motivice, în alte situații și momente, cîntecul cu desăvîrșire nou fiind aproape o adevărată absurditate! Mai curînd, sub impulsul direct al unei anumite împrejurări de viață, insul „creator", folosind totdeauna roadele moștenirii latente, procedează la o nouă combinare de elemente vechi, la care poate adăuga — cu destulă timiditate — contribuția experienței proaspete și personale, pentru a repune în circulație cîntecul *său*, care devine cu ușurință, pentru o vreme, și al altora, al cît mai multora, în măsura în care „creația" nouă corespunde cît mai adînc unui fond general uman și necesității de exprimare artistică adecvată a unei anumite atmosfere psihologice și sociale, fluctuantă și capricioasă ca ziua și ca clipa trecătoare. De aci marea efervescență a procesului „variantelor", care se încrucișează, se împletesc rodind și se alungă necontenit din circulație, spre a da întîietate altor scorniri, socotite mai noi și mai potrivite.

Din punctul de vedere al intensității efemere cu care trăiesc și se rostogolesc curînd în uitare — mai niciodată totală —, cîntecele reproduc oarecum pe planul vieții cotidiene modul de viață al colindelor, care și ele reapar cu tărie și viază obsesiv în zilele colindatului, pentru a reintra îndată în domeniul tăcerii și al rezervei, pînă la prilejul anului viitor. (Spre deosebire de cîntec, înseși cristalizarea și relativa stabilitate a acestora se datoresc tocmai circulației lor strict efemere, în zilele reluării cu prilejul colindatului, în timp ce cîntecul, avînd un mod de viață cu mult mai activ, aparținînd domeniului vieții celei de fiecare zi, este firesc să sufere urmările necontenitei reluări şi prelucrări spontane, nelimitate de rigorile circulaţiei strîns legate de un anume „prilej”.)

Natura prin excelenţă caleidoscopică a cîntecului — ca de altfel în genere a liricii populare — se revelează la cea mai sumară scrutare a analizei critice de text prin procedeul comparării minuţioase a variantelor. Ca şi în cazul doinei „de codru” şi „de dragoste”, structura motivică aglutinantă a cîntecului este evidentă. În ţesătura artistică a textelor de cîntec se pot distinge cu relativă uşurinţă „părţile” — mai mici sau mai mari — din care s-a alcătuit o certă variantă. Aşa, spre pildă, cîntecul nr. 98 — „Cînd îmi vine mîndra-n gînd” (mg. 514 g), înregistrat de la Filofteia Oproiu (19 ani), din Nucşoara, la 19 V 1955, pe care informatoarea l-a învăţat în 1952 „de la munte, de la neşte fete din Slănic” :

1 Frunzuliţă grîu mărunt,
2 Cînd îm' vine mîndra-n gînd
3 Mă legăn ca frunza-n crîng,
4 Ca luna, pe cer mergînd.
5 Nu ştiu, luna pe cer merge,
6 Ori mîndra la apă trece?
7 Foaie verde foi de nuc,
8 Şi-am să las cu jurămînt :
9 Cine m-o băga-n mormînt
10 Să facă sicriu de nuc
11 Şi caperta de argint,
12 Să mă-ngroape mai adînc,
13 Să nu putrezesc curînd ;
14 Să putrezesc la cinci ani,
15 Să fac voia la duşmani !

În ciuda *unităţii* desăvîrşite, care nu poate lăsa loc pentru nici o îndoială asupra sincerităţii şi intensităţii sentimentului de dragoste puternică ce se mărturiseşte în acest chip, cîntecul Filofteii Oproiu şi al fetelor din Slănic s-a alcătuit prin alipirea a trei „părţi” care pot fi regăsite aproape aidoma, sau cu variaţii neesenţiale, în diverse alte cîntece muscelene şi de aiurea. Partea iniţială (vss. 1 — 4) se află, de pildă, într-o formă puţin variată şi amplificată, în miezul cîntecului nr. 99 — „Cînd mi-aduc aminte bine” (mg. 484 d), cules la 3 III 1955 de la lăutarul Gică Niţoi (55 de ani), din Bughea de Sus, care îl ştie drept cîntec vechi, învăţat din tinereţe de la tatăl său :

...*Foai' verde grîu mărunt,*
Mi-aduc aminte dă mult,
De cîte le-am petrecut
Pe faţa 'cestui pămînt,
Cînd îmi vine toate*-n gînd,*
Mă legăn ca frunza-n crîng
Şi ca iarba pe pămînt !
De ce nu m-aş legăna. . .

Cîntecul nr. 138 — „Dac-ai ști tu, măi bădiță" (fg. 8806 b), cules la 27 VIII 1940 de la I. Măndoiu (30 ani), din Boteni, pe care informatorul îl știe „dîn sat", se încheie în chip asemănător :

...Foaie verde bob năut,
Cînd îmi vine toate-*n gînd*,
Pe cîte le-am petrecut
Și pe cîte le-am iubit,
Mă legăn ca frunza-n vînt
Și ca iarba pe pămînt !

Deși într-o formulare cu mult mai apropiată în cele două cazuri citate, în care se exprimă sinteza experienței unei vieți, acestea nu se îndepărtează atît de mult pentru a nu se mai putea recunoaște asemănarea cu începutul cîntecului Filofteii Oproiu, „variat" spre a răspunde unei alte necesități expresive, sentimentului copleșitor al dragostei.

În continuare, versurile 5 — 6 :

Nu știu, luna pe cer merge,
Ori mîndra la apă trece,

care se află aproape aidoma și în culegerile lui Eminescu [1], în colecția lui G. Dem. Teodorescu [2] — și, desigur, în nenumărate alte cazuri —, se regăsesc în alte cîntece muscelene ca, spre pildă, în partea mediană a cîntecului nr. 148 — „De-ar fi mîndra unde-i luna" (i. 19 567), cules la 12 XI 1958 de la Maria Aldoiu (52 ani), din Boteni, care îl știe din tinerețe, în acest context :

...Foaie verde grîu mărunt,
De amurezat ce sînt
Nu văd iarba pe pămînt,
Nici luna, pe cer mergînd ;
Nu știu, luna pe cer merge,
Sau *mîndra la apă*-mi *trece* !
Ia vezi, doamne, ce-am făcut. . .

După cum, și în partea de mijloc a cîntecului nr. 196 — „Dragu tații băiețaș" (fg. 8717 a), cules la 27 VII 1940 de la Floarea Pîtea (56 ani), din Dragoslave, învățat de informatoare de la fete, pe muntele Căpitanu din vecinătatea satului, se află versurile :

...Verde foaie bob năut,
De amurezat ce sînt
Nu văd iarba pe pămînt,
Nici luna, pă cer mergînd ;
Nu știu, luna pă cer merge,
Ori mîndra la apă-mi *trece*. . .

---

[1] Cf. M. Eminescu, *Opere*, VI, *Literatura populară*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, p. 166 (nr. 105) și 192 (nr. 150).

[2] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 319.

Partea finală a cîntecului Filofteii Oproiu (vss. 7 — 15) se află și ea în nenumărate alte combinații, în poziție inițială, mediană sau finală, în cadrul altor cîntece [3].

Analiza atentă a oricărui text de cîntec poate descoperi, în chip asemănător, alcătuirea aglutinantă din diverse părți care circulă în cele mai diferite contexte. Este esențial de reținut în ce privește analiza structurală a textelor de cîntec că, cercetînd un cît mai mare număr de „variante”, se poate constata că în țesătura caleidoscopică a fiecărei noi unități de combinare se pot distinge, în funcție de extensiunea textului cules, părți de întindere diferită, ce pot fi definite drept *episoade*, *motive* și *elemente motivice*, care pot fi oricînd desprinse și inserate în noi combinații.

Așa, spre pildă, cîntecul mg. 1738 h :

A	I	*1*	1	Frunzuliță bob areu,
			2	De-ai ști, maică, traiu mieu
			3	N-ai mai dormi noaptea greu,
		2	4	Te-ai scula la miezu nopții
			5	Și mi-ai ruga ceasu morții :
	II	*3*	6	Să moară fetele toate
			7	Care sînt înstrăinate,
		4	8	Să moară, doamne, ș-a mea,
			9	Că e streină și ea !
	III	*5*	10	Streina maichii, streină,
			11	Ca garoafa din grădină,
		6	12	Da' nici aia nu-i streină,
			13	C-are vîrf și rădăcină
		7	14	Și pămînt pe lîngă ea,
			15	Dar io n-am pe nimenea !
B	IV	*8*	16	Rău e, doamne, prin streini,
			17	Ca desculț prin mărăcini ;
		9	18	Prin mărăcini tot te-ncalți,
			19	Da-n streini, n-ai ce să faci,
	V	*10*	20	Că streinu e strein :
			21	De i-ai face apa vin,
			22	Tot nu-i faci voia deplin ;
		11	23	De i-ai face apa bere,
			24	Tot nu-i faci a lui plăcere !

Se pot distinge aici 2 episoade lirice, alcătuite din 5 motive, fiecare motiv fiind constituit din cîte 2 — 3 elemente motivice. Se vede deslușit cum elementul motivic se înfățișează de obicei ca o parte a unui paralelism. El reprezintă cea mai mică unitate poetică lirică (fiind de fapt o parte a frazei poetice mai ample), a cărei indivizibilitate — care nu este totuși de neînfrînt, prin posibilitatea variației — este asigurată prin omofonia periodică a rimei. Oricare din aceste părți ale cîntecului, de la elementul motivic pînă la episodul ca atare, se poate desprinde pentru a se regăsi — identic sau variat — în alt context. Este firesc ca cea mai mare mobilitate și în același timp cea mai stabilă cristalizare a enunțului să aparțină elementului motivic inițial (din fiecare motiv), care, avînd un înțeles de sine stătător, se poate mai ușor lipsi de dezvoltarea cuprinsă în elementul subsecvent, pentru a-și găsi alte rezolvări, în cadrul altor posibilități de combinare. Așa, spre pildă, elementul motivic inițial

---

[3] Cf. nr. 23 (*Am să las cu jurămînt*) — în poziție inițială ; nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile* — i. 14673), nr. 108 (*Cît e muntele de-nalt* — i. 15976) și nr. 210 (*Eu le-am spus oichilor miei* — mg. 418 k) — în poziție finală. (Vezi și G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 286 — în poziție finală.) Lista e departe de a fi completă, acesta fiind unul dintre motivele cele mai răspîndite.

De-ai ști, maică, traiu mieu
N-ai mai dormi noaptea greu,

se află aidoma reluat a. mg. 2458 o, dar cu continuarea :

Ș-ai dormi mai ușurel,
Cu mîna pe zăvorel!

Același element motivic apare însă variat și continuat, prin dezvoltarea unui element motivic diferit, pentru a corespunde altei situații afective, la începutul cîntecului nr. 146 (mg. 897 d) :

Și-am zis verde bob dudău,
1 De-ai ști, *mîndro chinul* meu
I N-ai mai dormi noaptea greu,
2 Te-ai scula *noaptea, pe lună,*
Și-ai umbla pe drum, nebună!

Întreg motivul al III-lea, cu variații neesențiale, este folosit drept parte introductivă la cîntecul nr. 475 (mg. 431 s) :

1 Strei*nă*, mai*că*, străină,
Ca garoafa din grădină,
I *2* Da' nici aia nu-i străină,
C-are *foi* și rădăcină
3 Și pămînt pe lîngă ea,
Dar io n-am pe nimenea,
Și mai are rămurele. . .

Același motiv reapare, în poziție mediană, cel puțin la cîntecele nr. 324 — „Mai am o zi și mă duc” (mg. 1739 d) și nr. 449 — „Rău e, doamne, prin streini” (mg. 428 d).

Sau elementul motivic inițial 8 :

Rău e, doamne, prin streini,
Ca desculț prin mărăcini,

poate fi regăsit ca element motivic dependent a. i. 15790 (— „Bate vîntu vîrfurile”) :

Strunguraș bătut de piatră,
Rău e, doamne, fără tată,

Rău e, doamne, prin străini,
Ca dăsculț prin mărăcini. . .

În schimb, elementul motivic secundar 11 :

> De i-ai face apa bere,
> Tot nu-i faci a lui plăcere,

poate lipsi din dezvoltarea și continuarea ideii cuprinse în elementul motivic precedent (ca la cîntecul nr. 53 — „Bate vîntu vîrfurile” — mg. 2421 a, strofa a 4-a), dar este mai greu să se poată desprinde pentru a circula indepedent, deși nu este cu totul exclus să poată fi și el folosit într-un alt context.

Sînt vrednice de menționat unele mărturii exprese ale informatorilor înșiși, care, în felul lor simplu, se dovedesc conștienți de posibilitatea și necesitatea utilizării procedeului aglutinării de elemente motivice adunate de pretutindeni pentru alcătuirea cîntecelor lor. „Nu-ș' cum le lega babele, ăla de-ăla. . . Ținea mult. Le lega cum ie viața omului !” — afirmă, confuz dar semnificativ, spre pildă, inf. Maria Șerban (40 ani), din Nucșoara, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Ce folos c-oi trăi mult” [4]. „Acu', dacă mă-ntrebați, nu le mai știu să le spui la fel, le mai săr ; care-ați scris, ați scris, care nu... Așa, ca să-l îndogățez (= să-l adaug), po' să-l duc io pînă-n sară, să cînt toată zîua !” — observă inf. Anica Anghel (38 ani), din Jugur, în încheierea variantei sale la cîntecul despre „Copilul străin”, improvizat, cum se vede, din diverse elemente motivice „de străinătate”[5]. Străduindu-se să fie cît mai concret în depozițiile cu privire la modul de alcătuire a variantei sale la cîntecul „Cînd mi-aduc aminte plîng”, inf. P. Chelu (27 ani), din Slatina, declară deslușit : „L-am auzit și pă la Beppi (unchiul inf.), și pă la mama, și la patronul meu, la Cîmpulung. Am legat ce știam de la mama cu ce-am auzit de la iei, și-am făcut cîntecu ăsta !” [6]. Sau : „Ce nu ie frumos, nu mai zic, nu-l cînt. Mai sa'i d-acolea, mai pui și io vorbe !” — mărturisește inf. Ileana N. Pătru (20 ani), din Jugur [7], arătînd temeiurile psihologice și considerentul estetic, de „gust” personal, care împing la adoptarea unei atitudini active în receptarea și transformarea „creatoare” de variante. În sfîrșit : „Așa, l-am mai cîntat pentru mine, în casă. Puneam fel dă fel dă vorbe, să să potrivească !” — declară și inf. Ecaterina Fulga (54 ani), din Slatina, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Doru neichii un' să pune” [8], mărturisind astfel că procedeul aglutinării „creatoare” de variante nu se face lipsit de noimă, de vreme ce informatoarea se dovedește conștientă că pune„ fel dă fel dă vorbe, dar să să potrivească !”.

Numeroase alte mărturii și observații asemănătoare, ale informatorilor, se pot adăuga la cele de mai sus, ca, spre pildă, următoarele : „Dacă mai vrei (dacă simți nevoia), mai pui vorbe” [9] ; „mai adăuga care, ce-i plăcea” [10] ; „mai pun și ieu cuvinte în cîntec, cînd îmi vin, de să potrivește, după nimereală"[11]; ,,ăsta-i cîntec dă mine alcătuit (din diverse elemente)"[12]; ,,ăsta-i din două cîntece, s-a alăturat, unu ie din *Maică, norocelu meu* şi *Cine vrea să-mi creadă mie*. Lăutarii îl cîntă cu alte cuvinte, acelaşi viers !" [13].

---

[4] Cf. nr. 69 (*Ce folos c-oi trăi mult*, mg. 517 l).

[5] Cf. nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile*, mg. 420 a).

[6] Cf. nr. 100 (*Cînd mi-aduc aminte, plîng*, i. 15908).

[7] Cf. nr. 91 (*Cine trece pe potecă*, mg. 2528 I f).

[8] Cf. nr. 184 (*Doru neichii un' să pune*, i. 15967).

[9] Cf. nr. 352 (*Măi băiete, băiețele*, mg. 529 c).

[10] Cf. nr. 342 (*Mă dusei să dorm sub punte*, i. 17637).

Nu se poate stărui mai pe larg aici asupra acestui aspect esenţial al procesului de structurare şi nesfîrşită restructurare a variantelor. Cele sumar arătate sînt însă de ajuns pentru a sublinia tehnica procedeului aglutinării de elemente, în zdrobitoare majoritate prefabricate, pentru alcătuirea diverselor variante ale cîntecului liric. Procesul de creaţie al cîntecului liric presupune astfel în esenţă variaţia combinării de elemente motivice, motive şi episoade lirice date, la care se adaugă posibilitatea unor modificări, mai mult sau mai puţin esenţiale, ale înseşi elementelor motivice, ca şi posibilitatea de a insera, între elementele tradiţionale, unele oricît de modeste elemente motivice cu totul noi şi originale, ca produs artistic spontan, propriu experienţei insului purtător şi neîncetat creator de cîntec. Rezultă astfel că nu tot, absolut tot ce intră într-o nouă combinaţie este totdeauna prefabricat, căci aceasta ar limita posibilităţile de dezvoltare a liricii la folosirea unui cerc, oricît de larg, de elemente strict tradiţionale, ceea ce nu se poate susţine. Pe de altă parte, însăşi întinderea diferitelor variante nu presupune totdeauna obligatoriu combinarea de cît mai numeroase elemente motivice, motive şi episoade. Se poate totuşi afirma că, în timp ce ,,stilul" cîntecelor din Transilvania se caracterizează mai cu seamă prin tendinţa de concentrare şi limitare a combinaţiei motivice ca atare, numeroase fiind cazurile în care cîntecul ardelean se poate alcătui dintr-un singur motiv, cu sau fără dezvoltarea eventualelor sale paralelisme, caracteristic pentru cîntecul din Oltenia şi Muntenia — şi deci şi pentru cel din Muscel — este tocmai stilul oarecum discursiv, cu caracter adeseori lirico-narativ, cîntecele muscelene, spre pildă, extinzîndu-se adesea în combinaţii cît mai ample de elemente motivice, motive şi episoade lirice. Nu putem spune în ce măsură se poate susţine caracterul ,,mediteranean" al acestei discursivităţi, la care se referă un cercetător ca Alexandrina Istrătescu, reluînd unele consideraţii comparatiste mai vechi ale lui O. Densusianu, dar trebuie negreşit amintit că, cercetînd lirica din zona învecinată a Argeşului, Al. Istrătescu enunţă unele observaţii care sînt întru totul valabile şi pentru cîntecul muscelean : ,,În Argeş sînt extrem de rare cîntecele scurte. . . —bogăţia lirică a regiunei o formează cîntecul înşirîndu-se în multe versuri". Şi : ,,De multe ori lirica argeşeană ofere un aspect de diluare ce vădeşte o accentuată preferinţă pentru desfăşurarea narativă" [14].

Foarte interesantă de relevat, în această privinţă, este observaţia inf. P. Chelu (27 ani), din Slatina, care, în legătură cu varianta sa al cîntecul ,,Ieşi, mîndruţo, la portiţă", afirmă spontan : ,,Nouă ne place cîntece lungi, nu aşa scurte !. . . " [15].

---

[11] Cf. nr. 341 (*Mă dusei să dorm pe luncă,* i. 16093).

[12] Cf. nr. 290 (*La casa cu trestioară,* fg. 8716 b).

[13] Cf. nr. 86 (*Cine-o vrea să-mi creadă mie,* i. 17463).

[14] Cf. Al. Istrătescu, *Lirica populară din Argeş,* în ,,Grai şi suflet", VI (1933—1934), p. 13, 19, 38.

[15] Cf. nr. 267 (*Ieşi, mîndruţo, la portiţă,* mg. 521 a II).

Procedeul structurării variantelor prin combinarea cît mai cuprinzătoare de elemente motivice, motive şi episoade lirice desprinse de aiurea, caracteristic pentru folclorul Munteniei şi deci şi al Muscelului, face ca în cursul evoluţiei variantelor şi în genere al cîntecului ca atare unele elemente motivice şi motive să dobîndească o anumită preponderenţă instalîndu-se în fruntea unor asemenea alcătuiri. Aceasta ajunge să determine chiar „titlul" unor cîntece, de vreme ce informatorul denumeşte cu primul vers întreg cîntecul său, iar culegătorul este silit să chestioneze pe informator la întocmirea „repertoriului" acestuia, întrebîndu-l, spre pildă, dacă ştie cîntecul „Cînd îmi vine mîndra-n gînd" sau „De-ai şti, maică, traiul mieu". Niciodată nu se va cunoaşte însă care anume este „varianta" concretă a unui anume cîntăreţ decît după ce, lăsînd să se desfăşoare propria „combinaţie" motivică a insului, vom putea cunoaşte modul concret în care s-a regrupat aceasta.

Din cunoaşterea modului în care se alcătuiesc, prin procedeul aglutinării motivice, cîntecele din această parte a ţării, decurg importante consecinţe, spre pildă în problema legăturii — sau a lipsei de legătură strînsă — între textul poetic şi melodie. Se înţelege de la sine că, motivul iniţial — care şi intitulează „cîntecul" — fiind cîntat pe o anumită melodie, această melodie se aplică în chip firesc şi pentru cîntarea în continuare a celorlalte „motive" din care se alcătuieşte varianta respectivă. Aşa se face că despre proprietatea unei relativ mai strînse legături între un anumit text şi o anumită melodie se poate vorbi limitat numai la nivelul formulelor iniţiale. În toate celelalte cazuri, „legătura" între textul poetic şi o anumită melodie ar părea să fie cu totul de domeniul accidentalului, principial orice text poetic putînd fi aplicat la orice melodie. Singura limitare — care poate pleda pentru restrîngerea acestei libertăţi, la prima vedere cvasi-absolută — derivă din faptul că, însăşi aglutinarea motivelor poetice fiind dominată de necesitatea tendinţei de conturare a unei anumite tematici şi tonalităţi afective (cîntec de înstrăinare, de cătănie, de păstorie), se poate presupune o anumită polarizare latentă, proprie unei anumite tematici poetice, în jurul unei anumite sfere melodice. În acest sens ar fi absurd să putem întîlni, spre pildă, motivica cîntecelor de străinătate asociată cu melodii care exprimă exuberanţă şi veselie ! Aşadar, în ciuda aparentei totale lipse de legătură între text, care poate circula fărîmiţat şi se poate alcătui din mereu alte elemente, şi melodie, libertatea aglutinării este totuşi limitată şi determinată în posibilitatea asocierii melodice de atmosfera şi tonalitatea predominantă a unei anumite tematici, care constituie sîmburele expresiv al alcătuirii cîntecului liric aglutinant.

S-ar putea cita, în această privinţă, o seamă de mărturii ale informatorilor, care confirmă consideraţiile teoretice de mai sus : „Cîntecele astea «de inimă » merg pă acelaşi viers. Le cînt şi unul după altul, că să potriveşte la vorbe" — declară inf. Maria Panait (26 ani), din Secături, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Sărmană inima mea" [16]. Inf. Maria Nacea (20 ani), din Corbi, afirmă următoarele în legătură cu varianta ei la „Mîndra mea, sprîncene multe" : „Cuvintele le am adunate, nu le ştiu bine! Le-am auzit şi ieu o dată cîteva, celelalte le-am auzit altfel, pe altă melodie. Am adăugat cuvintele de la *Frunzuliţă bob năut* (în continuare), că i-am pierdut melodia la cuvintele astea, şi atunci le-am trecut aci, că să potrivea. Să mai întîmplă să să piardă o melodie ; n-o cînţi mai multă vreme, şi-o uiţi. Cîntecele, mi le-aduc aminte după cuvinte, şi dacă nu-i mai ştiu glasu, pui şi ieu de care ştiu ! Să întîmplă să-mi aduc aminte şi după viers, da' mai mult după cuvinte !" [17]. În sfîrşit, lăutarul C. Matei (51 ani), din Nucşoara, observă şi el următoarele : ,,Nu ştiu care ie mai vechi cîntec : ori *Inimioară, inimioară*, ori *Mugur, mugurel* ; p-amîndouă le-am pomenit aşa, cu acelaşi viers. Să mai întîmpla să să bage cuvintele de la amîndouă într-unul singur, fi'ndcă să loveşte viersu !" [18].

---

[16] Cf. nr. 464 (*Sărmană inima mea*, i. 15833).

Procedeul, foarte obişnuit, al schimbării melodiilor este atestat de numeroase alte mărturii ale informatorilor, ca spre pildă : inf. Maria Moldoveanu (71 ani), din Nucşoara, declară despre varianta sa la ,,Cine n-are dor pe lume" : ,,I-am pus io o melodie care să potrivea, tot aşa duioasă, că o uitasem melodia lui adăvărată ! " [19]. Sau : ,,Mi-a plăcut melodia, şi-apoi am loat de la alt cîntec şi i-am pus vorbe ! " — zice Maria Vîlcu (16 ani), din Malu cu Flori [20]. Sau, în diverse alte cazuri : ,,Ştiu vorbele dintr-o parte, şi viersul dintr-altă parte. Vorbele astea au altă melodie, care mie nu mi-a plăcut. Melodia asta cu *Dorul cînd m-ajunge* (refren) n-avea vorbe, şi le-am combinat ieu ! " [21]. ,,Am luat de la o placă melodia şi p-ormă vorbili le-am auzit cîntînd aşa, pîn popor, nici nu ştiu şi ieu de unde. Îl cînta femeile pe la nunţi" [22]. ,,Iera tot cîntecu ăsta, cu alt ghiers, cu altă melodie. Mai nainte-l cînta soru-mea, Vasilica, ieram mai mică io. Nu-l mai ţîn minte bine vghiersu, dă' nu-l mai cîntăm noi aşa, nu ne mai place, ne place mai bine vghiersu ăsta, nou !" [23]. ,,Ăsta ie singur de mine făcut. L-am făcut acuma, după ce m-am măritat, tot legănînd la copii. Îl mai cînt acu' la lucru, oriunde. Viersu ieste luat de la cîntecu *Du-mă, doamne, du-mă iară*" [24]. ,,Aşa, din auzit îl ştiu ; de-aici, dă colea, am adunat şi ieu şi le-am cîntat !". Şi : ,,Acuma mai sunt nişte strofe (versuri, motive poetice) care să potrivesc la cîntecu ăsta. Ieu le-am auzit pe altă melodie !" [25] etc.

Din cele arătate mai sus, din însăşi bogăţia materialului muscelean cules şi transcris comparativ, ca şi din cele în genere cunoscute despre cîntecul propriu-zis, rezultă o largă sferă de probleme. Expunerea unor date şi observaţii privitoare la ,,biologia" cîntecului deschide unele perspective interesante pentru însăşi cercetarea critică comparativă a poeticii cîntecului muscelean.

---

[17] Cf. nr. 371 (*Mîndra mea, sprîncene multe*, i. 14817).

[18] Cf. nr. 378 (*Mugur, mugurel*, i. 15779).

[19] Cf. nr. 85 (*Cine n-are dor pe lume*, i. 15740).

[20] Cf. nr. 223 (*Făi, fetiţo cu ilic*, mg. 1737 t).

[21] Cf. nr. 290 (*La casa cu trestioară*, i. 15931).

[22] Cf. nr. 346 (*Mă-ntreabă cine mă vede*, i, 14638).

[23] Cf. nr. 350 (*Mă suii pe dealu Cernii*, mg. 1738 c).

[24] Cf. nr. 328 (*Maică, măiculiţa mea*, i. 16053).

[25] Cf. nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile*, i. 14903 şi 15790).

OBSERVATIONS INTRODUCTIVES AU SUJET DE LA CHANSON « PROPREMENT DITE »

L'article est un fragment d'une monographie folklorique zonale (œuvre collective, inédite) réalisée à la suite des recherches effectuées entre 1954 — 1964 dans la partie centrale de la région sous-carpatique (Carpates Méridionales) — la zone de Moustchel (Valachie).

L'auteur débute par des considérations générales concernant certaines particularités de cette espèce du genre lyrique (la chanson « proprement dite ») : la grande diversité des thèmes poétiques, l'infinité des variantes ; car la chanson « proprement dite » est, aujourd'hui même, la plus « vive » et active catégorie du folklore roumain — en Moustchel comme généralement en Roumanie. C'est le chant quotidien, mélange incessant de grandeur et de caducité. Tradition et innovation s'y mêlent d'une façon inextricable pour réaliser ce riche, infiniment nuancé itinéraire poétique des masses populaires. C'est comme un carrefour et un nœud de toutes les contradictions de la création populaire, le chant étant à la fois ancien et nouveau, résidu d'autres genres et espèces — et pourtant espèce propre et originale ; expression stylistique d'une certaine zone — nonobstant enlacée par mille liaisons au folklore d'ailleurs ; le plus intéressant point de contact et de croisement entre village et ville, oralité et livre, paysan et ménétrier, entre classes et couches sociales, entre générations, âges et sexes; hasard et chaos apparent, qui n'est pourtant pas en dehors du déterminisme — parfois tellement difficile à surprendre — dans la dynamique toute particulière du processus d'entrelacement dialectique entre individuel et collectif, vie réelle et art populaire.

Un trait absolument particulier du chant « proprement dit », c'est le caractère *intensif* de sa circulation, avec certains délais de curieuse agonie. Comme par un véritable mirage de la mode, les chansons « apparaissent », s'imposent à l'attention presque générale, mais se réfugient bientôt dans le vaste réservoir de la mémoire collective, pour reparaître, d'une manière inattendue, en d'autres situations et moments, le chant populaire absolument nouveau étant presqu'une contradiction dans les termes. Plutôt, sous l'influence de mainte circonstance de la vie, l'individu « créateur », utilisant toujours les fruits d'un héritage latent, s'engage dans de nouvelles *combinaisons* d'anciens « éléments » poétiques, auxquels il peut ajouter — assez timidement — la contribution de sa propre expérience, toute fraîche, pour *re*mettre dans le circuit folklorique *son* chant, qui devient — parfois facilement — propriété collective, plus ou moins « populaire » et quasi-généralisée dans la mesure où cette « nouvelle » création correspond mieux à un fond généralement humain et à la nécessité d'expression artistique adéquate d'une certaine atmosphère psychologique et sociale, fluctuante et capricieuse comme le jour et comme le moment, qui s'enfuient sans arrêt. C'est là l'explication de la grande effervescence du processus des « variantes » qui s'entrecroisent, se mêlent, se chassent incessamment hors du circuit folklorique, pour faire place à de nouvelles « inventions » (plutôt nouvelles combinaisons d'anciens motifs), considérées comme de nouveaux chants. C'est à la fois l'explication plausible de la nature par excellence kaléidoscopique du chant «proprement dit» — comme d'ailleurs de toute poésie lyrique populaire.

En effet, la plus sommaire analyse critique des textes, par la comparaison des «variantes», atteste sans difficulté l'évidente structure agglutinante des motifs de la chanson. La structure artistique des «textes» des chants nous oblige à distinguer, plus ou moins facilement, les «morceaux», plus ou moins amples, qui composent une certaine variante et qui peuvent être retrouvés en diverses autres combinaisons et positions (initiales — médianes — finales), en composant non seulement d'autres variantes, mais des chants tout à fait différents. En analysant un certain nombre de «variantes», on pourra toujours constater dans la structure kaléidoscopique de chaque nouvelle unité de combinaison des parties d'une extension variable qui peuvent être délimitées et définies comme *épisodes*, *motifs* et *éléments motivaux*, toujours susceptibles d'être détachés et insérés en d'autres combinaisons — aussi bien «variantes» que chansons tout à fait différentes. D'ailleurs ce sont le nombre et la récurrence des éléments semblables qui font que deux ou plusieurs variantes soient plus ou moins approchées ou éloignées.

L'élément motival est le plus souvent la partie d'un certain «parallélisme». C'est la moindre unité poétique lyrique détachable d'un contexte (d'ailleurs ce n'est que la partie d'une phrase poétique plus large). Son indivisibilité — qui n'est point tout à fait invincible, étant données les possibilités presque illimitées de la variation folklorique — est marquée et soulignée (jusqu'à un certain point assurée) par l'homophonie périodique de la rime.

Le motif contient deux ou plusieurs «éléments», strictement reliés par l'unité immédiate de l'idée et de la phrase poétique.

L'épisode est l'unité associative de deux ou plusieurs motifs, unité de sens assez large pour développer et presque épuiser une idée poétique beaucoup mieux et minutieusement disséquée.

Chacune de ces divisions d'une chanson, depuis l'élément motival jusqu'à l'épisode, peut être disloquée pour être insérée et retrouvée — parfois sans la moindre retouche — en d'autres contextes. La plus grande mobilité de même que la plus ferme cristallisation appartiennent sans doute à l'élément motival initial (de chaque motif) qui, doué d'un sens jusqu'à un certain point indépendant, est plus facilement susceptible de se passer du développement compris dans l'élément subséquent (le plus souvent la continuation d'un parallélisme) pour réclamer et trouver d'autres suites et sollutions au milieu d'autres possibilités de combinaison.

Après certains exemples d'analyse à l'appui des observations théoriquement énoncées ci-dessus, l'article insiste sur le commentaire utilisant la richesse des aveux obtenus de la part des interprètes mêmes, qui affirment — au cours de l'interrogatoire et des informations recueillies en même temps que les chants — dans leur manière simple et naturelle, la conscience assez claire du procédé de la «liaison» des éléments glanés souvent d'ailleurs pour réaliser leurs variantes ou *leurs chants*, considérés tout à fait propres et originaux.

ANALIZA SEMANTICĂ A POEZIEI FOLCLORICE

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU

Dacă admitem teoria recent formulată de J. Katz şi Paul M. Postal [1], componentul semantic al descrierii lingvistice constă dintr-un _dicţionar_ şi un număr finit de _reguli de proiecţie_ [projection rules]. Fiecare cuvînt din dicţionar are una sau mai multe _interpretări_ [2] [reading], o interpretare echivalînd cu o secvenţă de : 1) mărci sintactice [syntactic markers], 2) mărci semantice [semantic markers], 3) o trăsătură distinctivă opţională [distinguisher] şi 4) o restricţie selectivă [selection restriction]. Mărcile sintactice ale unui cuvînt A precizează partea de vorbire [3] în care se încadrează cuvîntul : nume, verb etc. Mărcile semantice sînt constituite de trăsături semantice generale, regăsibile într-un număr mare de interpretări: (animat), (masculin), (proces) etc. Trăsăturile distinctive [4] corespund unor trăsături semantice rare, izolate în sistem, iar restricţiile selective furnizează condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească interpretarea unui cuvînt B pentru ca să fie posibilă asocierea semantică A + B (_amalgamarea_) într-o _interpretare derivată_ [derived reading]. Exemplu : restricţia selectivă a interpretării cuvîntului _tîmplar_ exclude posibilitatea asocierii cu un cuvînt a cărui interpretare conţine trăsătura semantică (culoare) şi de aceea amalgamarea *_tîmplar_ + _verde_ nu se produce (în vorbirea obişnuită cel puţin).

Aplicarea regulilor de proiecţie asigură amalgamarea într-o interpretare derivată a cîte două interpretări de fiecare dată şi presupune cu necesitate existenţa unor relaţii sintactice între termenii amalgamaţi. Exemplu : în _copilul prietenei mele_ nu este admisă amalgamarea *_copilul_ + _mele_, ci numai _prietenei_ + _mele_ şi _copilul_ + rezultatul acestei amal-

---

[1] Jerrold J. Katz şi Paul M. Postal, _An Integrated Theory of Linguistic Descriptions_, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964, XI + 178 p.

[2] Pe parcursul lucrării am încercat să folosim cuvîntul _interpretare_ numai în această accepţie tehnică.

[3] În gramatica transformaţională, morfologia şi sintaxa reprezintă un component unic.

[4] Folosim termenul de _trăsături distinctive_ exclusiv în această accepţie.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 109–121 , Bucureşti, 1966

gamări. Ordinea în care se aplică regulile de proiecție este de asemenea determinată sintactic : de la constituent de rang inferior (grup nominal, grup verbal) la constituent de rang superior (propoziție). Rezultatul amalgamării este o interpretare derivată în care trăsăturile semantice comune celor doi termeni sînt menționate o singură dată, numărul trăsăturilor distinctive crește, iar mărcilor sintactice și restricțiilor selective li se adaugă elemente determinate de noul statut sintactic al interpretării derivate [5].

Teoria transformațională a componentului semantic schițată mai sus prezintă pentru cercetarea poetică avantaje pe care considerăm util să le supunem discuției :

1. *Reduce inventarul de elemente* cu care se operează în analiză, acesta nemaifiind constituit de totalitatea cuvintelor din vocabularul poetic, ci de un număr relativ redus de trăsături semantice (generale sau distinctive). În lumina acestei concepții, cuvîntul nu mai reprezintă o *unitate minimală*, ci o *structură*, iar analiza mult discutată a cîmpurilor semantice preferate de un autor se reduce la detectarea trăsăturilor semantice larg distribuite în vocabularul acestuia, devenind riguros controlabilă la nivelul interpretării fiecărui cuvînt.

2. *Lărgește sfera analizei*, introducînd în discuție nu numai cuvintele ca *structuri* semantice discrete, ci și cuvintele ca *termeni*, fuzionînd prin amalgamare în sintagme, propoziții, fraze (structuri semantice de rang superior).

3. Introduce în *definirea inovației poetice* la nivel semantic, alături de criteriile statistice (cuvinte preferate — cuvinte temă, cuvinte cheie ; structurarea vocabularului — concentrare, dispersie ; trăsături semantice preferate), criterii interne. Dacă avem în vedere conceptul de restricție selectivă, observația lui Ivan Fonágy potrivit căreia, „printr-o amnezie bruscă și voluntară” [6], „poetul respinge termenul just, cel pe care i-l propune tradiția, care exista înaintea propriei sale experiențe și care tocmai din această cauză este, subiectiv, cel mai inadecvat” [7] poate fi extinsă. Poetul respinge nu numai unitățile, și ci asocierile semantice tradiționale, în vorbirea neutră obligatorii, substituindu-le alăturări de termeni a căror amalgamare provoacă surpriză și tensiune tocmai fiindcă au fost încălcate restricțiile de selecție, am putea spune de „acord” semantic. În raport cu vorbirea obișnuită, poezia apare deci ca un context special în care se neutralizează o serie de restricții selective, fără ca aceasta să afecteze procesul de amalgamare. Rămîn de precizat limitele în care se produce neutralizarea, ce restricții selective rezistă chiar în condițiile de aparentă libertate pe care le oferă la acest nivel poezia, în sfîrșit în ce condiții prin încălcarea unor asemenea restricții se obține poezie și nu o succesiune fără sens. Încălcarea sau modificarea restricțiilor selective este de natură să explice și procesul prin care poezia conferă cuvîntului *conotații* cu totul diferite de sensul lui de dicționar (*denotație*). În drumul

---

[5] Acest aspect nu este menționat în lucrarea citată.

[6] Ivan Fonágy, *Le langage poétique : forme et fonction*, în „Diogène”, 51, 1965, p 96.

[7] *Ibidem.*

de la denotație la conotație, interpretarea cuvîntului [reading] este „reierarhizată", trăsăturile semantice distinctive fiind deplasate în sfera trăsăturilor semantice generale și trecînd pe locul întîi în structura semantică a cuvîntului respectiv.

4. Introducerea în discuție a ideii de structură (schemă) semantică permite *abordarea paralelă a abaterilor poetice* la nivel fonologic (unități — foneme preferate; structuri — scheme fonemice, rimă, aliterație, asonanță), morfologic-sintactic (unități — părți de vorbire, categorii gramaticale preferate; structuri — paralelism sintactic, dislocări etc.), semantic (unități — trăsături semantice preferate; structuri — scheme de încălcare a restricțiilor selective, personificare, hiperbolă etc.). Analiza semantică se transformă astfel în premisă a unei definiri riguroase, consecvente și unitare a tropilor.

5. Sugerează posibilitatea degajării — pornind de la unități și structuri — a *sistemului semantic individual al unui autor* (eventual a sistemului semantic al poeziei în general) pe care ca cititori îl percepem într-o sinteză atît de vie la un mare poet, dar îl formulăm atît de fragmentar, prin liste sau prin observații disparate, ca poeticieni.

★

Lucrarea de față are un caracter ilustrativ. Ne limităm la prezentarea cîtorva observații pe care ni le-au sugerat lectura unui material folcloric compus din colinde și balade[8] și familiarizarea cu cercetările actuale de semantică transformațională. Considerăm că ne-am atins scopul dacă, pe această cale, cu limite de care sîntem conștienți, aplicînd mai de grabă concepția decît tehnica unei metode ea însăși în curs de perfectare, a) putem adînci observații anterioare, b) putem sesiza aspecte semantice pînă acum necercetate ale baladelor și colindelor laice. Valabilitatea generală, în afara speciilor pe care s-a efectuat sondajul de față, a observațiilor formulate sau a concluziilor degajate pe marginea lor rămîne de verificat.

★

A. Dacă actul lingvistic, și cu atît mai mult cel poetic, presupune un proces anterior de selecție, de opțiune între mai multe „soluții", ceea ce ni se pare de la bun început a caracteriza textele analizate este tocmai imposibilitatea (accentuată în balade) de a prefera un cuvînt altuia, de a renunța la vreuna din alternativele lexicale. Cuvinte, sintagme, propoziții, substantive, verbe, adjective, adverbe apar cu regularitate în două sau trei variante sinonimice alăturate în cuprinsul aceluiași vers sau în cadrul a două rime împerecheate, mai rar încrucișate. Exemplu : Și *mînca* și *ospăta* (II 506), *Gălbenet*/Că dobîndește,/*Cu bănet*/Se-mbogățește,/ Mulți dușmani agonisește/ (II 104), **Frumoase,/Arătoase** (C 87), *Tot din* **piatră**-n **piatră**/*Și din* **stană**-*n stană* (C 105), *Dar turcii* **stăteau,**/*Nici nu*

---

[8] *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice*, ediție îngrijită și prefațată de M. Brătulescu, București, 1964, XXIII + 315 p. (sigla C urmată de numărul paginii) și *Balade populare românești*, ediție îngrijită și prefațată de Al. I. Amzulescu, București, 1964, vol. II, 512 p. (sigla II urmată de numărul paginii).

mulţămeau,/Cuvînt *nu rosteau,*/Vorbă *nu scoteau,*/*Ci-mi* **încremeneau** (II 204). Deseori reluarea prin repetiţie precedă reluarea prin sinonim cu consecinţe ritmice : *Toată lumea a* **cătat,** /*A* **cătat** *ș-a* **ispitit** (II 137), *Vezi că turcii mă* **căznesc,**/*Mă* **căznesc** *mă* **chinuiesc** (II 109), *Să nu te ducem* **stricat,**/*Vezi,* **stricat** şi **vătămat** (II 322), *În pivnița* **mititică,**/**Mititică** *și* **pitică** (II 114) etc. Exemplele citate evidenţiază de la bun început că fenomenul nu se reduce, aşa cum îl prezintă unii cercetători[9], la repetarea prin sinonim a rimei; se reiau şi cuvinte care nu sînt în rimă. Explicaţia pe care implicit o sugerează o asemenea restrîngere — rimă facilă asigurată de identitatea desinenţelor, oralitate — nu ni se pare, de aceea, suficientă. Pe plan semantic, sinonimele reprezintă cuvinte ale căror interpretări diferă exclusiv la nivelul trăsăturilor distinctive [distinguisher] sau, rareori, al restricţiilor selective (se poate spune *pe cuvînt de onoare,* dar nu *pe* vorbă de onoare*). Alăturarea lor epuizează semantic noţiunea pînă la nuanţele ei cele mai infime (într-un fel de *arhiinterpretare*). Iată de ce considerăm că reluarea sinonimică nu face decît să confirme o tendinţă de supraexplicitare proprie poeziei folclorice.

O tendinţă paralelă (deşi mai puţin evidentă) apare de altfel în cazul cuvintelor parţial antonimice (care se opun numai în raport cu cîteva dintre trăsăturile lor semantice) sau total antonimice (care se opun la nivelul tuturor trăsăturilor lor semantice). Ca şi în cazul sinonimelor (unde procesul era mai dificil, fiind vorba de nuanţe) autorul popular nu optează, nu stabileşte dominanţa uneia sau alteia dintre cele două trăsături antonime ale acţiunii (personajului), ci le menţionează deopotrivă pe amîndouă. Exemplu : *Nemerit-a,*/*Poposit-a*/*Lume multă*/ *Și măruntă*/ *Pe* picioare/Şi călare (II 137), *Ce-mi cătați și ce-mi umblați*/*Unii*/ *Pe cai* **înşelaţi,**/*Alții*/*Pe cai* **deşelaţi,**/*Care mai bine*-nţoliţi, /*Care* rupţi şi jerpeliţi? (II 288), *Lua tîrgul*/*Tot d-a lungul,*/*Și uliți, d-a curmezișul,*/*Pe unele*/Se-ndrepta,/*P-altele*/Se rătăcea (II 234), *Fetele, cum auziră,*/*După flori se pogorîră,*/*Le rupea și le-alegea, Luncile le sărăcea :*/ *Cele mari cu* braţurile,/*Cele mici mai* puţinele (C 170). Naraţiunea nu se structurează în asemenea cazuri în jurul unei imagini (acţiuni) fundamentale scoase pe prim plan, ci sugerează ceva din lipsa de perspectivă şi specificarea minuţioasă şi exhaustivă a detaliului prezente în gravură.

Exemple ca : *Golea-n casă că-***mi dormea,**/**Îmi dormea,** *ori* **nu-mi dormea,**/*Ori așa* **se prefăcea** (II 290), *El* **bea** *frate,* **nu** *prea* **bea** (II 334), *El* **dormea,**/**Nu** *prea* **dormea** (II 456) ; **Bea** *Iorgovan,* **nu** *prea* **bea** (II 401) etc. sînt reductibile la o tendinţă întru totul asemănătoare. Opoziţiei antonimice îi corespunde aici opoziţia afirmativ/negativ. Naraţiunea debutează aparent ferm, printr-o selecţie ; brusc, fără motivări, se revine, acţiunea este negată. Uneori, ca în primul exemplu, oscilaţia continuînd, cercul se închide, ajungîndu-se din nou — cu nuanţa suplimentară de posibilă mimare a acţiunii — la prima formulare (de data aceasta în manieră dubitativă).

---

[9] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, vol. I, p. 27 ; Al I. Amzulescu, Adrian Fochi, I. C. Chiţimia şi Gh. Vrabie, capit. *Poezia epică* din *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1964, vol I, p. 114, 115.

De fiecare dată, interpretarea finală a propoziției (frazei) amalgamează cele două antonime sau forma afirmativă şi negativă, epuizînd, într-o interpretare complexă, unghiurile din care poate fi analizată calitatea (acțiunea).

Numeroase alte fenomene sugerează o interpretare similară. Este cazul vocativelor larg explicitate [10], alăturînd numelui indicarea originii (naționalității), a rangului social, a calităților fizice sau morale, eventual a ocupației în momentul interpelării : *Măi Vasile Bolbocene,/Bolbocene/*, **Rîmnicene** (II 345), *Dragii mei, ortacii mei,/* **Toți viteji ca niște zmei** (II 367), *Bună seara/Chițule,/Chițule/***Boierule** (II 386), *Bre, Lidvă* **cîrciumăriță,/ Albă ca ș-o porumbiță** (II 24), *Bună ziua fetelor,/Fetelor* **frumoaselor,/ Care-nălbiți/Pînzele,/De-mpărțiți livezile** (II 87) etc. Prin revenire, adresarea complexă imprimă textului un ton ceremonios, dovedeşte ascultătorilor destoinicia cu care interpretul urmăreşte reproducerea integrală a piesei şi se transformă în şablon, aşa cum se întîmplă de altfel cu reluarea minuțioasă a întrebării în răspuns, cu inserarea, chiar în cea mai dinamică narațiune, a unor secvențe imuabile de tipul : *D-unde iarba-mi crește,/ În patru să-mpletește,/ În cinci să-ncununește,/Oaia mi-o plivește* (C 38), *Joi de dimineață / Pe nor și pe ceață*... (II 260) etc. În toate aceste cazuri, tendința de evitare a oricărui echivoc, de detaliere semantică exhaustivă ni se pare însă asociabilă explicațiilor ritmice, stilistice, mnemotehnice, psihologice.

Şi mai evident devine fenomenul în exemple de tipul : *Și din gură cuvînta* (C 156), *Din gură-i grăiește* (C 141), *Și din gură-l blestema/ Și cu vorba-i tot zicea* (II 100—101), *De spune cu gura/Ș-arată cu mîna* (II 131), *Ci din buze cam zîmbea* (II 367), *Numai cu ochii te uiți* (II 28) etc. Precizările sînt redundante. Nu se specifică niciodată în vorbirea obişnuită că *se vorbește cu gura*, că *se privește cu ochii*, dar acest lucru este subînțeles de orice vorbitor, intră în categoria trăsăturilor semantice pe care convenția lingvistică le presupune incluse în verbe ca *a vorbi*, *a privi*. Succesiunea verb intranzitiv — complement intern se încadrează în aceeaşi categorie de fapte : *Puțin somn că mi-și somna* (II 377), *Și glume glumesc* (C 150) etc. Însuşi numele de complement intern exprimă în acest caz perceperea gramaticală a fenomenului semantic de falsă amalgamare, în care complemente de tipul *glume*, *somn*, ca şi, mai sus, *gură*, *ochi*, *buze* nu aduc, practic, nici o trăsătură în plus, iar interpretarea derivată coincide cu interpretarea verbului pe lîngă care apar.

Dacă însă, cel puțin în aparență, exemple ca cele amintite pot da impresia unei amalgamări, cu mult mai vizibilă este redundanța în exemplele — care abundă — de utilizare nominală şi verbală a aceluiaşi radical în cazul sintagmei verb-complement : *Și din grai așa-i grăia* (II 505) *Din lupte să ne luptăm* (C 72), *Bucățele-l bucățea* (II 279), *Numai cu cotul cotea* (II 16), *Cu ciurul le ciuruia* (II 73), *Cu catran să-l cătrănești* (II 68), *Cu șeaua mi-l înșela,/Cu frîne mi-l înfrîna* (II 8), *Cu ce hrană te hrănești* (II 445), *Cu apă îl adăpa* (II 241), *Cine-n pază că-i păzea?* (II 161), *Și cu*

---

[10] Incluzînd şi repetiții de tipul celor menționate de autorii citați, în *Istoria literaturii române*, I, p. 115.

cinste te-am cinstit (II 102) etc. Că procedeul devine manieră o dovedesc (şi nu numai în sintagma verb-complement, ci şi în sintagma nume-determinant) cazurile în care doar perceperea schemei explică uneori creaţia lexicală : *Din cioc înciocînd,/Din coarne-ncornînd* (C 19), *Caută vinul de-i bun,/Vinurile de vinoase/Şi fetele de frumoase* (C 166), *Taie-o tufă cam tufoasă/Şi la cap căpăţînoasă* (II 310). Pe de altă parte, nu este însă mai puţin adevărat că, inconştient sau conştient, în exemplul al doilea, paralelismul *vinuri* „*vinoase*"/*fete frumoase* sugerează caracterul implicit al trăsăturii *frumoase* pentru fete printr-o ecuaţie latentă. Aşa cum vinurile sînt în mod obligatoriu şi firesc „*vinoase*", fetele sînt în mod obligatoriu şi firesc *frumoase*, iar supraexplicitarea cîştigă o valoare simbolică.

Supraexplicitarea apare însă nu numai la nivelul cuvîntului sau sintagmei, ci şi la nivelul propoziţiei. Exemplu : *Trîmbiţa şi-a trîmbiţa,/ Fluiera şi-a fluiera* (II 512), *Buciumul o buciuma* (II 485). Reluarea radicalului în grup nominal subiect şi grup verbal corespunde în acest caz unei situaţii întrucîtva mai complicate. În vorbirea neutră tindem să asociem nume-subiect ca *trîmbiţă*, *fluier*, *bucium* cu verbe neutre, denumind o acţiune generică, de tipul : *sună*, *cîntă*, *se aude*. Cu alte cuvinte, atunci cînd în propoziţie subiectul este foarte bine specificat, verbul se menţine într-o sferă mai vagă, întrucît, indiferent de faptul că trăsătura semantică „instrument determinat — bucium" apare şi la subiect şi la predicat sau numai la subiect (eventual numai la predicat), ea va figura o singură dată în interpretarea derivată a propoziţiei. Pe de altă parte, verbe ca *a trîmbiţa*, *a fluiera*, *a buciuma* cer, prin restricţie selectivă, prezenţa trăsăturii „animat" în cadrul interpretării numelui subiect. În baladă moartea „răpeşte" însă instrumentelor respective cîntăreţul şi, nemaiexistînd logic posibilitatea unui subiect animat (instrumentele nu pot fi folosite de ucigaşii stăpînului), se utilizează, am putea spune, „subiectul inclus" al verbului. Instrument al actului uman de a cînta, *trîmbiţa* — obiect — continuă fără finalitate (şi-*a trîmbiţa* — „*sieşi*", *numai sieşi*) o acţiune care, prin dispariţia ciobanului, se goleşte de sensul uman, integrîndu-se în zgomotele inconştiente ale naturii iremediabil singure. De un subiect inclus — singurul la rigoare posibil — este vorba şi în exemplele cu verb impersonal : „*Că grea ploaie-a fost plouat*" (II 512), *Vremea vremuia* (II 476).

Ultraspecificarea este mai greu de detectat în cazuri de tipul : — *Ai, ne-arată butia/Care bem noi vin din ea* ! (II 25), — *Ai, ne-arată odaia/ Care să şedem în ea* (II 24), *Lui Ghimiş cel mititel/Care tem turcii de el* (II 437), *Vale, vale buştenoasă.../Care tu eş' gazda noastră* ! (II 384), *Ia să-mi daţi dacă mă vreţi/Turc ca voi să mă vedeţi...* (II 74) etc.

Pentru a înţelege mai bine structura acestor exemple, vom încerca să urmărim mecanismul de construire a propoziţiei relative în cea de-a doua frază. Distingem de la început mai multe faze :

1. faza *Ai, ne-arată odaia*$_1$/*care*/ *să şedem în odaie*$_2$ în care *odaie*$_1$ = *odaie*$_2$ (este vorba de aceeaşi odaie) ;

2. faza în care *odaie*$_2$ recunoscut ca fiind identic cu *odaie*$_1$ este pronominalizat (înlocuit cu un pronume care are acelaşi gen, număr şi caz cu *odaie*) : *Ai, ne-arată odaia/care/să şedem în ea* ;

3. faza în care elementul relativ *care* preia genul, numărul şi cazul (implicit prepoziţia) pronumelui, iar acesta din urmă dispare : *Ai, ne-arată odaia/în care să şedem.*

Prima fază constituie ceea ce N. Chomsky[11] denumeşte *structura sintactică de adîncime* [deep structure], ultima *structura sintactică de suprafaţă* [surface structure] a frazei analizate. Semantic, structura de adîncime conţine reluări ale aceleiaşi informaţii care dispar în structura de suprafaţă (în faza 3, cuvîntul *odaia* sau pronumele *ea* nu mai figurează în propoziţia relativă). Iată de ce considerăm că în exemplele de mai sus, care se opresc în faza intermediară, cantitatea de informaţie semantică este mai mare decît cea pe care o impune convenţia lingvistică — regula gramaticală de formare a propoziţiei respective (transformarea relativă). Pe de altă parte, nu poate fi neglijat faptul că asemenea construcţii atestă şi o eventuală şovăire a limbii vorbite, populare etc., în mînuirea unor structuri gramaticale mai dificile (amintim în acest sens observaţia atît de des formulată cu privire la preferinţa marcată a limbii pentru coordonare, în dauna subordonării).

Cazurile discutate confirmă — credem — caracterul redundant al specificărilor semantice în textele analizate[12]. Atît interpretările simple, prin reluare sinonimică, enumerare sau alăturare de antonime, cît şi interpretările derivate, prin specificarea redundantă a obiectului, subiectului, determinantului sau prin menţinerea într-o fază mai apropiată de structura de adîncime (semantic exhaustivă), apar ca rezultate ale unor amalgamări în care numeroase trăsături semantice figurează la nivelul ambilor termeni în cazuri în care, din economie, convenţia lingvistică prevede specificarea lor o singură dată.

B. Un alt fenomen definitoriu pentru textele cercetate îl constituie tendinţa către *o relativ accentuată libertate a asocierii semantice.*

În comparaţie cu vorbitorul cult care, conştient de un număr impresionant de restricţii selective, îşi cenzurează sever exprimarea, vorbitorul popular, percepînd un număr mult mai redus de restricţii selective asociază cuvintele cu un plus de degajare. Conflictul care se naşte, în procesul de amalgamare, din această imperfectă asamblare (imperfectă în raport cu cerinţele de maximă facilitate a amalgamării pe care le formulează vorbitorul cult) explică impresia de spontaneitate, prospeţime şi pitoresc pe care o dă vorbirea populară, chiar atunci cînd nu este utilizată în scopuri artistice.

În textul folcloric asocierea liberă este favorizată de *şablon*. Din punctul de vedere care ne interesează, acesta echivalează cu atenuarea sau chiar pierderea unor restricţii selective, cuvîntul (sintagma, propoziţia etc.), o dată izolat (ă) de contextul său firesc, devenind universal asociabil (ă).

---

[11] N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Mass., 1965, X + 251 p.

[12] Preferinţa pentru metafora coalescentă, larga folosire a indicilor de predictabilitate semnalate de M. Brătulescu în articolele *Contribuţii la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureş,* în„Revista de etnografie şi folclor", t. 9 (1964), nr. 1, p. 94 — 114, şi *Ghicitoarea, elemente de structură stilistică* în „Revista de etnografie şi folclor", t. 10 (1965), nr. 5, p. 441 — 451, ni se par raportabile la aceeaşi tendinţă generală.

Așa se întîmplă în cazul unor determinări de tipul *dalbă*[13] *argintiu, auriu* (mai ales în colinde), al unor sintagme ca : *Năzdrăvanu drumului* — despre cal (II 173, 175), *Punea mîna pe durda, /Pe durda, pe nebuna* (II 323) etc. Cu o frecvență asupra căreia nu mai insistăm, acestea apar în cele mai eterogene contexte. Pentru ușurință, limităm exemplificarea la determinările *dalbă, argintiu, auriu*, întrucît, operînd cu sintagme sau propoziții șablon, contextele se amplifică și ar trebui citate motive (episoade) întregi. Exemplu : *Bui-o dalba-i cetățuie* (C 183), *Cu coarnele într-aurite* (C 175), *Cu șaua de haurel,/Cu frîul de argințel* (C 157), *Cu vîsle d-argint* (II 132), *Și haine/De aur,/Cu pene/De graur* (II 128-9), *O* furchiță și un fus/ *De aur și de argint* (II 41), *Fluieraș d-argint, frumos* (II 503), *Cu scări* (ale calului) *dalbe în vîrteajă* (II 303), *Scosăi dalbă săbiuță* (II 413), *Cu țărușe de argint* (II 161) etc. etc. Portretul feminin se încheagă aproape exclusiv (dacă omitem locuri comune de tipul *Mîndră cu sprînceana trasă/Și cu chip de puic-aleasă*) pornind de la *dalbă*, resimțit ca superlativ, întregit uneori de celelalte două determinări (vezi ultimul exemplu) : *Numai dalba-mpărătească* (C 135), *Pe-ăle dalbe brățișoare* (II 60), *De-o dalbă fetiță* (II 204), *Vine-o dalbă rușculiță,/Dălbăneață la pieliță* (C 189), *Numai Lina, fată dalbă.../Roșu soare răsăriare/Și-n obraz mi-o nimeriare/Și fața mi-o d-argintare/Și părul mi-l gălbinare* (C 165) etc. Valoarea de superlativ este confirmată de frecventa asociere cu determinările amintite a unor exclamații de tipul *Cum n-am mai văzut,/Boieri de cînd sînt...* (II 132), *De plătește lumea toată* (II 74) etc. Această trăsătură semantică suplimentară explică probabil (cel puțin parțial) faptul că *dalbă* ajunge să însoțească nume abstracte a căror restricție selectivă prevede nonasocierea cu interpretări conținînd trăsături semantice de „culoare" : *Despre dalba veselie* (II 54), *De ce hane tu mă legi,/Sau de bani, sau de comori,/Sau de dalbele puteri?* (II 171), *...dalbă vitejie* (II 364) etc.

În limba literară asocierea semantică respectă restricții selective nu numai la nivelul termenilor care se amalgamează. Interpretarea derivată care rezultă din amalgamarea termenilor trebuie, la rîndul ei — pentru așa-numita „puritate a stilului" —, să respecte restricțiile selective ale contextului cu care va fi ulterior amalgamată. De aceea frapează integrarea unor specificări „nobile" de tipul celor amintite în descrieri violent naturaliste sau gospodărește motivate, de tipul : *La mață se slobozea/Și-cepea de le strîngea/Cam cu paie, cu gunoaie,/Le băga cu tot în foale/C-un ac* **d-argint** *le cosea...* (II 53), *Voinici caii potcovește/ Cu potcoave de* **argint**, */Rabdă bine la nisip...* (II 390).

Neconcordanța dintre o interpretare derivată care, luată izolat, apare perfect normală, dar în context nu satisface restricții generale de selecție îmbracă forme foarte variate. Analizăm cîteva aspecte :

a) Asocierea este arbitrară. Exemplu : *Dar eu frate, mult mă tem,/ De căzlariul din harem/ Cel cu chipul de arap, /Buzat, negru, ras pe cap/ Și cu solzii mari de crap* (II 184), *Cobilița/Ca creița,/Cofele/Garoafele* (II 138) etc. În primul exemplu, arbitrarul s-ar putea datora dispariției — prin circulație — a părții justificative. Aceasta se întîmplă frecvent în folclor. Formulări eliptice, greu de amalgamat, ca de exemplu : *Mă plătii cu cîntecul/Ca lupul cu urletul* (II 190), sînt, în alte variante, larg explicitate: *Mă plătii cu cîntecul/Ca și lupu cu crîngul ;/Cît trăiește, libovește,/Pînă pușca-l dobîndește./Dă pielea și se plătește :/Pielea o dă la tăbăcar,/Tăbăcaru — la blănar,/Și mi-o poartă boieri mari ;/Iar carnea la lăutari, Și mațele — la cobzari...* (III 393)[14]. Necesități de rimă par a-și spune și ele cuvîntul, în ambele exemple (asociate cu observația că *garoafele, creița* s-ar putea eventual justifica și prin faptul că *o fată* este purtătoarea *cofelor*, a *cobiliței*).

---

[13] A cărei frecvență este semnalată de M. Brătulescu, vezi C XVIII.

Asocierea arbitrară apare și în cazul unor scheme semantice mai complexe. Exemplu : *Nu sînt femeie cu conci,/Să zic că-n luptă nu poci,/Ci-s voinic cu comănac,/Cu nouă zapcii mă bat* ! (II 346), *Decît în pat cu papuci,/Mai bine-n crîng cu opinci* (II 384), *Cînd în ușă la palat/Ședea un grec gulerat* (II 311) — grecul fiind dușmanul haiducului. În exemplele citate, opoziții secundare nemotivate de tipul *conci/comanac, papuci/opinci, cu guler/fără guler* nu satisfac restricțiile selective ale opozițiilor *slab/tare, dușman/prieten* care predomină pasajul și cărora le sînt asimilate.

b) Alteori, acțiunilor prozaice li se alătură într-o transfigurare ceremonios solemnă trăsături semantice incluse în interpretări de tipul „gingaș", „suav". Raportată la „*murg*" hrănirea și adăparea calului devine în colinde : *Să-i dau fîn* cu viorele/*Și apă* cu acadele (C 131). Dincolo de conținut, însăși determinarea lui *fîn* și *apă* prin epitete individualizatoare ca cele de mai sus într-un context pentru care convenția lingvistică prevede exclusiv determinări de tipul *proaspăt, rece* frapează ca o abatere.

Invers, pasaje dominate de interpretarea „groază" includ fragmente de tipul : *Chiar care cum turc ieșea,/Capu-l* repede*-i tăia* (II 210), *Oi să-ți tai și pe -mpărat,/Că* prea mult m-a supărat! (II 305), *Ad-o tu pe durda mea / C-oi să-i fac de mascara. /Foaie verde măr crețesc,/* Nu pot să mă odihnesc (II 301), *Arnăutu cucăia,/Pătruță din crîng ieșea, /Cu săcurea cînd mai da, /Capu di la trup îi lua,/Nici nevasta nu vedea./Sărea capu ici, colea,/Trupu mătănii făcea,/Da Pătruță, zo, striga : / — Aoleo, nevasta mea, / Vino pîn' la mine-ncoa, / Văd turcu bolborosește,/Vino cu el de vorbește,/***Că nu știu de loc turcește** (II 231), *Ștefan Vodă, d-auzea,/De groază se îngrozea,/Limba-n gură că-și mușca,/Sînge roșiu că-mi curgea,/***Pe caftan verde pica** (II 278), *Sărea ușa și c-un stîlp,/Că prea dete* necăjit (II 330). În exemplele citate (majoritatea atestate în balade), efectul este în totală distonanță (de data aceasta în sensul desolemnizării) : omorul se săvîrșește în viteză, răpește haiducului din timpul de odihnă, gîlgîitul sîngelui stîrnește în mintea ucigașului preocupări lingvistice, groaza pricinuiește jocuri de culori (sînge roșu pe caftan verde), supărarea sau necazul (nu mînia, furia etc.) se convertesc la rîndul lor în masacru și cataclism. Dar tocmai episoadele în care conflictul semantic complică sau chiar frînează amalgamarea sînt cele care se rețin. Ca și imaginile (încălcări tipice ale unor restricții selective, pe care nu le abordăm în lucrarea de față), lipsa de concordanță a unui element cu contextul face ca amalgamarea acestuia să nu se realizeze total, îl izolează de restul elementelor, care se contopesc fără urme în anonimatul unei interpretări de ansamblu, incită la descoperirea modalităților de amalgamare prin mereu noi ierarhizări ale trăsăturilor semantice. Libertatea asocierii semantice provoacă uneori chiar încălcarea caracterului obligatoriu al unor îmbinări semantice ,,figées" — pentru vorbitorul cult inviolabile — cum sînt locuțiunile[15]. Exemplu : *Leu-n talpe mi-și sărea* (C 69), *Drumulețu le dedea* (II 340) etc. Indiferent de faptul că *talpă* ar putea avea, regional, sensul de *picior*, sau că diminutivarea *drumulețu* se explică exclusiv la nivelul exigențelor de ritm, pentru auditoriul din afară, ,,spargerea" locuțiunii (locuțiunea reprezintă cazul tipic de amalgamare integrală) are repercusiuni stilistice.

---

[14] Volumul al III-lea al *Baladelor populare românești* a fost consultat numai pentru verificare, de aceea nu figurează la nota 8.

Alteori se asociază două antonime, nu prin coordonare ca în cazul exemplelor discutate în capitolul A, ci prin subordonarea unuia față de celălalt. Nume conținînd (la nivelul radicalului sau prin diminutivare) trăsătura semantică ,,de dimensiuni reduse" sau ,,bogat" sînt amalgamate astfel cu determinări conținînd trăsătura semantică ,,uriaș", de dimensiuni foarte mari (sau ,,sărac") și invers. Exemplu : **Păloșelul** *că-l uita,*/ De-o sută cincizeci de-oca (II 62), **Buzduganul** *că scotea* (buzduganul are 500 oca), *De* codiță *-l apuca* (II 57), și despre același *În* buzunar *că-l băga* (II 56), *Lacătul cît banița,* / **Mititel** / Cît un purcel,/Să faci cinci căldări din el (II 29), *C-o* **ploschiță** *de dud verde*/Ce ținea vro șapte vedre (II 20), *Și-mi bea vin dintr-o* **ploschiță,** / *Săvai,* **mică mititea,** / D-o vadră și cinci oca (II 294) sau : **Sărmanul** *Pantelimon* / Cum trăiește ca un domn (II 411), **Of**, mult aur am mai luat (II 408). Alteori se amalgamează, elemente conținînd trăsătura semantică ,,simpatie, ocrotire, grijă" cu elemente conținînd trăsătura semantică ,,jaf, bătaie". Jefuirea și pumnii ajung manifestări de solicitudine : *Și oprește negustori,*/ *De-i* **scapă** *de gălbiori* (II 366), *Cu stînga că mi-l izbea,* / *Cu dreapta mi-l* **sprijinea** (II 381), *Turcu-n pumni îl* **sprijinea** (II 52), *Iancule,* / *Jianule,*/ *Ad-o-ncoace povara,* / **C-o să-ți vie greu cu ea,** / *Și dă-te de voia ta,* / **Să ne scapi de vreo belea !**/ (II 313). Într-un asemenea haos al situațiilor, formula *Iac-un* **hoț** *de păgubaș* (II 452) aproape că nu mai uimește.

Mai mult, de la asemenea cazuri, prin drumul invers, se ajunge la simularea antonimiei (sau cel puțin a opoziției) între două sinonime. Exemplu : *Ei nu* fură, *ci* hoțesc, / *Joia-n tîrg le tîlmăcesc* (II 453), *Pleacă neica la Galați*/*Cu trei cai de* apucat/*Și cu patru de* furat (II 451) etc. Adevărul, spus direct, aproape că nu este — în acest caz — perceput. Libera asociere semantică este exploatată conștient, în forma ei maximă, cu scopuri expresive.

Întrerupînd amalgamarea, reconstituind identitatea unor interpretări a căror integrare s-a gramaticalizat în vorbirea obișnuită, asocierile semantice libere determină cititorul să devină conștient de fiecare pas efectuat în procesul de înțelegere. Alături de tropi, ele constituie astfel, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Roman Jakobson, „poezia semanticii", iar în speciile analizate, mai mult decît tropii, un aspect esențial al abaterii poetice.

---

[15] Despre un fenomen similar vorbește Fonágy, *art. cit.*, p. 105 ; *În timp ce limba tinde să formeze unități semantice cu ajutorul unor cuvinte frecvent asociate prin uzaj, poetul, dimpotrivă, tinde să rupă unitatea semantică a cuvintelor pe care le folosește obținînd un sens nou, printr-o analiză de tip special, care ar putea fi calificată drept ,,etimologie statică"* (trad. ns).

★

C. Pentru analiza semantică prezintă interes și raportul de forțe care se stabilește între elementele amalgamate și procesul însuși de amalgamare.Este interpretarea derivată a unei sintagme echivalentă cu suma aritmetică a elementelor A și B din care aceasta se compune, cea a unei propoziții cu suma aritmetică a sintagmelor ei constitutive, sau, dimpotrivă, ca rezultat al procesului de amalgamare apare o interpretare cu totul diferită, în care numai anumite trăsături semantice din A și B (din interpretările derivate ale sintagmelor) sînt introduse, într-o cu totul nouă ierarhizare, în interpretarea derivată finală. În cazul întîi (cel obișnuit) primează în înțelegere *elementele*, în cel de-al doilea *procesul* amalgamării.

Ultimul caz ni se pare de natură să clarifice, la nivel semantic, fenomene complexe cum ar fi, în vorbire, aluzia, sugestia, perifraza, în poezie simbolul etc. S-ar putea explica prin intermediul lui de ce o poezie în care nu apare nici măcar o singură dată denumirea unui concept X dă impresia, la sfîrșitul lecturii (deci în momentul în care i-am obținut interpretarea derivată finală), de simbol al acestuia.

În textele analizate, de cele mai multe ori fenomenul nu se justifică însă printr-o intenție artistică, ci reprezintă consecința unor obligații de *tabù lingvistic*. Practic, problema se reduce la următoarea contradicție fundamentală : pe de o parte vorbitorul evită în mod deliberat un anumit cuvînt (de obicei incluzînd trăsătura semantică „negativ", „reprobabil", „primejdios"), pe de altă parte el este dator să asigure o comunicare integrală [16]. Soluția este uneori înlocuirea cuvîntului pus sub interdicție printr-un termen neutru, la care poate fi, eufemistic, redus. *A fura* se întîlnește cu *a cumpăra* în trăsătura semantică *a obține*, *a trăda* cu *a nu jeli* sau cu *a se băga la stăpîn mai bun*, *a ucide* cu *a paște* (atunci cînd actul de *a mînca* este deplasat de la un animal ierbivor la un animal carnivor), *a omorî* cu *a lucra* (*a depune un efort*), *a muri* cu *a pleca* sau, dimpotrivă, cu *a nu putea porni*. Iată de pildă prezentarea unei hoții, făcută de hoț : *Lună, luniță,/Fă-mi o luminiță,/Că am însărat,/La umbră de gard,/Cu doi călușei/Negri, mititei,/Și nu-s de furat,/Ci-s* **de cumpărat**. *De la popa Vlad.* Pînă aici, deși apariția cuvîntului *furat* atrage atenția asupra unei posibile reinterpretări, seriozitatea tonului, ingenuitatea diminutivului conving. Dar vin ultimele versuri : *Mărturie-am dat/Ieslea cailor,/Ușa grajdului,/Drumul codrului* (II 441) și ascultătorului încrezător i se oferă, ca din întîmplare, momentele esențiale ale furtului într-o succesiune al cărei ritm precipitat sugerează rapiditatea cu care s-a operat.

---

[16] O problemă întrucîtva similară pun ghicitorile.

După uciderea lui Fulga, oamenii acestuia își oferă serviciile ucigașului : *La cine-a fost vinovat,/ Capul, măre i-ai tăiat/, Trupu-n foc i-ai aruncat, / De belea că ne-ai scăpat, /* **La bun stăpîn ne-ai băgat** (II 495). Nici un moment nu se spune explicit : *Noi îți propunem să intrăm în ceata ta*, așa cum despre mîndră nu se spune niciodată că și-a schimbat prea repede iubitul, ci numai : *Codreanul n-a mai ieșit, / Ci în codru a pierit / Și mîndra nu l-a jălit* (II 507). Lupul întrebat de soarta oilor răspunde echivoc : — *Le-am văzut și le-am păscut, / Ama nu le-am cunoscut, / Că prin pîrloage stau plotoage, / Prin fîntîni stau* **căpățîni**, */ Iar la coada jgheabului, /* **Samaru** *măgarului, / Sus în vîrfu dealului, /* **Cojocu** *ciobanului* (II 508). Uciderea se rezumă aci la un nevinovat act de dezordine, de împrăștiere (într-un spațiu a cărui lărgime sugerează ceva din panica și cruzimea înfruntării) a elementelor care compun turma (samarul măgarului, căpățînile oilor, cojocul ciobanului), sau, cum rezultă din exemplul care urmează, de disociere a capetelor de trupuri : *Și pe frații lui i-o pus / Cu* capetele prin stejari, */ Ca pe hoții cei mai mari, / Și cu trupul* pe cărări, */ Și-au trecut domnii călări / Cu mîinile -n buzunări* (II 361). Cu privire la poterași, haiducul exclamă : *Las' să vie, las' să vie, / Corbii de știre le știe, / Că de venit or veni, / Dar* nu știu cum or porni (II 367), sau — *Frate Ghiță dumneata, / Intră tu, frate-n bordei, / Și lucrează cu temei* ! (II 330).

Exemplele citate includ deseori indici de orientare semantică (*de furat*, *corbii* etc., vezi mai sus). Iată de exemplu versurile următoare, în care *fuga*, deși foarte departe semantic de *moarte*, se suprapune tocmai datorită specificărilor cu totul neobișnuite în cazul unui alergător : *Potera / Din Mehedinți / Fuge* **cu iarba** / **Prin dinți**, / *Potera / De la Gomet / Fuge* **cu mîna** / **La piept** (II 353).

Dacă totuși cuvîntul pus sub interdicție nu poate fi evitat, schema semantică e deplasată regulat de la *eu* (*tu*) + cuvînt tabù la *el* + cuvînt tabù sau, dacă e posibil, la subiect indefinit + cuvînt tabù. Jianu nu amenință direct, ci prin intermediul zvonurilor care circulă pe socoteala lui : — *Măi podar, / Măi cîrciumar, / Ai auzit d-un Jian, / D-un puișor de oltean / Și d-un hoț de căpitan /* Ce căznește *pe podari* , / Bea vin *de la cîrciumari* (II 314). Podarului cîrciumar nu-i rămîne decît să tragă concluziile. Domnul iartă, dar specificările ulterioare înalță deja printr-un fel de ghicitoare spînzurătoarea la care „*se spînzură*" haiducii : — *Apoi bine te-oi ierta / Cu trei lemne-a codrului, / Frînghia Brașovului / Sus pe dealul Oltului, / Ca să vază toți muntenii / Cum se* spînzură *oltenii* (II 349).

O cercetare mai aprofundată va permite formularea unor concluzii. Unele dintre observațiile de față (cum ar fi cele din capitolele A, B) par în orice caz a reprezenta trăsături generale ale poeziei folclorice. Rămîne de verificat pe material acest fapt. Pe de altă parte, se conturează criterii de delimitare între genuri, pe care le-am menționat, ori de cîte ori a fost cazul, prin specificări de tipul „mai ales în colinde", „mai ales în balade". În sfîrșit, dacă prin metoda utilizată o cît mai mică porțiune a „inefabilului" poetic al speciilor respective se luminează, considerăm că aceasta merită atenție și adînciri ulterioare.

ANALYSE SÉMANTIQUE DE LA POÉSIE POPULAIRE

L'auteur se propose de démontrer l'utilité que présente la théorie transformationnelle de J. Katz et Paul M. Postal pour l'analyse poétique : 1. elle permet d'opérer avec un inventaire réduit d'unités (les traits distinctifs sémantiques) ; 2. elle élargit le champ d'investigation aux schémas sémantiques complexes, constitués par les syntagmes, les propositions, les phrases ; 3. elle introduit des critères internes dans l'analyse sémantique, jusqu'ici surtout quantitative ; 4. elle permet l'analyse parallèle des écarts poétiques phonologiques, morpho-syntaxiques, sémantiques ; 5. elle suggère la possibilité d'établir le *système* sémantique de l'auteur (l'œuvre, le genre) analysé (e).

Un sondage entrepris sur un matériel folklorique, composé de chants de quête et chants épiques roumains, a démontré :

a) une forte tendance d'ultra-spécification sémantique ;

b) une liberté accrue des associations sémantiques ;

c) le primat fréquent du *procès* d'intégration par rapport aux *termes* intégrés dans la compréhension.

UN ASPECT AL LEGĂTURII DINTRE TEXT ŞI MELODIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÂNESC

MARIANA KAHANE

Legăturile dintre structura versului și a melodiei în cîntecul popular românesc și necesitatea studierii versului în raport cu muzica au fost, în repetate rînduri, semnalate și uneori bogat demonstrate [1].

Contactul direct al cercetătorilor cu interpretul popular a prilejuit constatarea „pe viu'' a unității celor două componente ale cîntecului, unitate exprimată *adeseori* în imposibilitatea interpretului de a dicta textul fără cîntare. Observația a fost consemnată [2].

Materialul însuși relevă atît de pregnant această unitate, încît Constantin Brăiloiu a declarat că o analiză a versului care ar neglija latura muzicală ar fi sortită în mod inevitabil unui eșec [3].

Mai mult, acordînd prioritate muzicii, Constantin Brăiloiu atribuie necorespondența frecventă a accentulul metric cu cel tonic în versul cîntat unei „estetici particulare, dominate de muzică''[4].

Studii minuțioase au fost consacrate *versului* (numai), în care se concretizează, sub latura poetică, cea mai mare parte a cîntecului nostru popular.

---

[1] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines'', II, Paris, 1954 ș.a. ; B. Bartók, *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, București, 1913 ; idem, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*. Adunate și traduse de Const. Brăiloiu, București, 1937 ; idem, *Melodien der rumänischen Colinde*, Viena, 1935 ș.a. ; Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de folclor'', VIII (1963), nr. 1 — 2 ; Sabin V. Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, 1925 ; T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958 ; P. Carp și Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, 1963 ; A. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almajului*, București, 1958 ; L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapesta, 1964. Ș.a.

[2] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 8. Ș. a.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Ibidem*, p. 12.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 123 – 151 , București, 1966

Folclorul muzical românesc cuprinde însă, între genurile sale, o seamă de categorii al căror specific poetic şi grad înalt de improvizaţie determină o acumulare a neregularităţilor în versificaţie sau chiar apariţia textelor în proză.

Ocupîndu-se de legile versului propriu-zis, în fundamentala sa lucrare, Brăiloiu nu a omis, totuşi, menţionarea acestor categorii de texte [5]. Relevînd în mod special, în finalul studiului său, repertoriul funebru al unei părţi din Oltenia nordică (noi am adăuga : şi Muntenia), Brăiloiu a subliniat, o dată cu trăsăturile generale ale textelor, necesitatea studierii lor ca ilustrînd moduri de concretizare a unui sistem aparte [6].

Rîndurile care urmează sînt destinate repertoriului funebru din Oltenia nordică şi Muntenia, reprezentativ din acest punct de vedere. Ne vom referi nu numai la versuri, ci şi la proză, deci la legături între *text* şi melodie, semnalînd doar cîteva aspecte esenţiale.

★

Repertoriul funebru de care ne ocupăm cuprinde 2 categorii de cîntece, în raport cu desfăşurarea ceremonialului, cu conţinutul cîntecelor, cu forma pe care o îmbracă textele şi cu modul de execuţie :

a) cîntece propriu-zis rituale, cu caracter epic, indisolubil legate de momente fixe ale ceremonialului şi circumscrise într-un ansamblu de practici, executate colectiv ;

b) cîntece nerituale, cu caracter liric, nelegate în mod absolut restrictiv de momente fixe, expresii directe şi libere ale declanşării durerii, executate individual.

Primele sînt reprezentate prin *„cîntecul bradului"*, *„al zorilor"*, *„al drumului"*, *„al ţărînii"* ş.a., au texte exclusiv versificate şi circulă în Oltenia nordică [7]. Din a doua categorie fac parte *bocetele*, ale căror texte iau atît aspectul versului, cît şi al prozei şi care există sub ambele forme în Oltenia, ca şi în Muntenia.

Cîntecele propriu-zis ceremoniale cultivă versuri în genere hexasilabice (pentasilabice), structurate conform legilor cunoscute ale versificaţiei.

Este interesant de remarcat că *grupările binare ale versului* (picioarele bisilabice), a căror rigoare s-a arătat că ignorează adeseori accentul tonic al cuvîntului, *corespund* — am spune că se conformează —*unei dispoziţii*

---

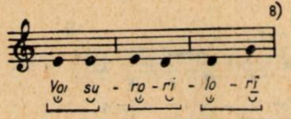
[5] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 72 Ş. a.

[6] *Ibidem*, p. 73 («Il importe de spécifier qu'une des techniques de versification popre à la poésie chantée du village roumain y a été omise: celle qu'on a pu surprendre *in vivo* dans les plaintes d'une partie de l'Olténie du Nord (déplorations que l'on se gardera de confondre avec les chants de cérémonies funéraires, sévérement versifiés selon les lois de l'hexasyllabe régulier). Dans cette région limitée, aucune sorte de vers pour lamentation n'est connu des chanteuses: on ne recueille sous leur dictée qu'une prose déréglée, que le chant transformera (peut-être à leur insu) en poésie. Facilitée par l'absence de rimes, une accentuation spécifique et force chevilles consacrées, cette transformation ressort à une législation particulière, qu'il s'agira d'explorer quelque jour »).

[7] În zona gorjeană şi mehedinţeană. Banatul şi sudul Transilvaniei deţin şi ele, dar în realizări proprii, majoritatea acestora.

binare a **mişcării melodice** (2 sunete la unison, 2 sunete care descriu un mers descendent sau ascendent [9]).

De pildă : ex.1



Vom observa sistematic constituirea celulei melodice elementare pe baza acestui principiu binar al îmbinării *înălțimilor*, cu repercusiuni asupra organizării interioare a versului. Un picior din vers coincide, aşadar, cu o celulă (măsură) elementară din melodie.

Manifestînd elasticitate, textul fluctuează între versuri de 8 (7) şi 6 (5) silabe, cu toată preponderența hexa — (penta-) silabului. Mobilitatea e constată frecvent în cuprinsul aceleiaşi piese :

Zo - ri-	*lor su-*	*ro - ri*	*lor* ∧ [10]	= 7 sil.
Să nu	*vă si-*	(˘́ ˘)	*lițí* ∧	= 5 ”
Pe I̯o-	*nel să*	*mi-l gră-*	*bițí* ∧	= 7 ”
Pî - nă	*s-o gă-*	(˘́ ˘)	*ti* ∧	= 5 ”

etc. [11]
sau :

Ia mai	*la- să*	*Doam-ne*	*la-să*	= 8 sil.
Nu mi-l	*lu̯a din*	(˘́ ˘)	*ca-să*	= 6 ”
Din-tre	*frați din-*	*tre su-*	*rori* ∧	= 7 ”
Di la	*gră- di-*	*na cu*	*flori* ∧	= 7 ”
Di la	*ma-mă*	*di la*	*ta-tă*	= 8 ”
Di la	*lu-mea*	(˘́ ˘)	*toa-tă*	= 6 ”

etc. [12].

Melodia dispune de maleabilitatea necesară acestei situații, fiind susceptibilă de dilatare sau contracție, pentru a face față fluctuațiilor textului. Procesul se poate observa cu maximă claritate prin examinarea sinoptică a aceluiaşi rînd melodic, reluat.

---

[8] Fg. 2776 b, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia) şi numeroase altele.

[9] Este vorba de sunete-pilon. Sunetele ornamentale dețin un rol auxiliar şi nu anulează principiul binar căruia i se supun sunetele constitutive ale intervalului fundamental. Principiul binar se aplică aci la raportul *înălțimilor*, nu al duratelor.

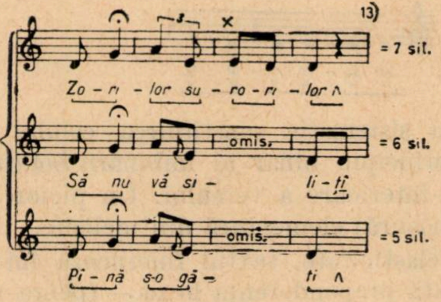
[10] Reprezentăm prin semnul ∧ silaba absentă.

[11] Fg. 7244 a, Teleşti (Tg. Jiu—Oltenia).

[12] Fg. 10039 a, Tălpăşeşti (Tg. Jiu — Oltenia).

Să urmărim cîteva posibilităţi. Iată, de pildă, primul rînd melodic dintr-un „cîntec al zorilor", în 3 strofe diferite, executat mai întîi pe un vers de 7 silabe, apoi pe 6 sau 5 :

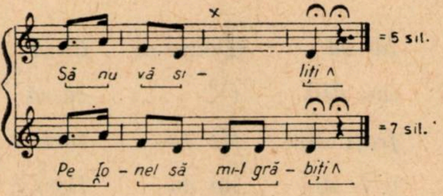
ex.2


13)
Zo - ri - lor su - ro - ri - lor ^
= 7 sil.
Să nu vă si - li - ţi
omis.
= 6 sil.
Pi - nă s-o gă - ti ^
omis.
= 5 sil.

Răspunzînd pierderii unui picior din vers, melodia se dispensează şi ea de o măsură, de fiecare dată a 3-a. Pierderea ei nu tulbură linia melodică, deoarece se renunţă la sunete de aceeaşi înălţime (mişcarea recitativului recto-tono, în germene).

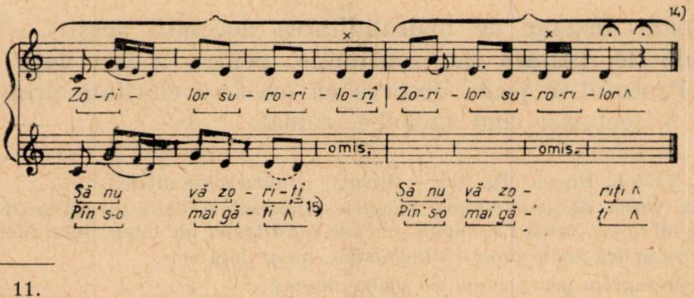
Procedeul este reversibil : cînd se revine de la versul de 5 la cel de 7 silabe, melodia îşi reinclude a treia măsură, tot pe seama recitativului ceea ce putem observa, de pildă, în al doilea rînd melodic al aceleiaşi melodii :

ex.3


Să nu vă si - liţi ^
= 5 sil.
Pe Io - nel să mi-l gră - biţi ^
= 7 sil.

Redimensionarea poate opera cînd asupra măsurii finale a rîndului, cînd asupra celei interioare, afectînd, în ambele cazuri, recitativul, ca în această variantă a melodiei precedente :

ex.4


14)
Zo - ri - lor su - ro - ri - lo - ri | Zo - ri - lor su - ro - ri - lor ^
omis.
omis.
Să nu vă zo - ri - ţi
Pin' s-o mai gă - ti ^ 15)
Să nu vă zo - riţi ^
Pin' s-o mai gă - ti ^

---

[13] Ca la 11.

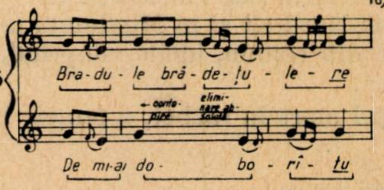
[14] Fg. 10037 b, Tălpăşeşti (Tg. Jiu — Oltenia).

[15] Catalectic completat melodic, prin prezenţa muzicală a silabei finale absente.

(Vezi şi ex. 6)

Se poate interveni, de asemenea, în ambele măsuri interioare, parţial : se elimină unităţile vecine ale celor 2 măsuri (adică unitatea slabă din prima măsură şi cea accentuată din a doua) şi se recuplează unităţile rămase disparate — prima accentuată, a doua slabă — într-o grupare normală. Se uzează din nou de elasticitatea recitativului. Spre ilustrare :

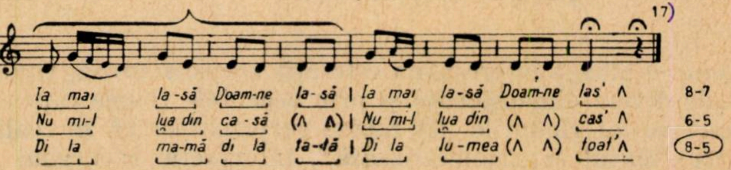
ex.5 16)



[S-a produs, de astă dată, următorul artificiu ritmic : unitatea slabă (a doua optime) a dispărut prin contopire cu cea accentuată din măsura ei (prima optime), care şi-a dublat, astfel, durata (cele 2 optimi aflate la unison s-au contopit într-o pătrime, accentuată) ; unitatea accentuată care urma (sol — pătrime) a fost eliminată cu desăvîrşire].

Tipurile de vers se pot amesteca nu numai în cursul reluării strofelor melodice, dar chiar înăuntrul aceleiaşi strofe, ca în exemplul următor, variantă a melodiilor din exemplele 2, 3 şi 4. În această melodie se alternează în cadrul unei strofe melodice un vers plin cu unul catalectic, opunîndu-se nu numai un vers de 8 silabe unuia de 7 silabe, sau unul de 6 altuia de 5, dar chiar un vers de 8 unuia de 5 :

ex.6 17)


Ia mai la-să Doamne la-să | Ia mai la-să Doam-ne las' ∧ 8-7
Nu mi-l lua din ca-să (∧ ∧) | Nu mi-l lua din (∧ ∧) cas' ∧ 6-5
Di la ma-mă di la ta-tă | Di la lu-mea (∧ ∧) toat' ∧ 8-5

Înainte de a trece mai departe, am dori să subliniem o observaţie privitoare la măsura finală a rîndurilor melodice (respectiv, piciorul final al versului). Este vorba de un procedeu care a fost semnalat de C. Brăiloiu şi care va putea fi remarcat adeseori în paginile ce urmează :

Melodia poate aduce în măsura finală 2 valori (2 timpi), ca în restul rîndului melodic (vezi ex. 2, portativul 2), sau le poate contrage într-o valoare unică, dar cu durată dublă, prin contopirea celor 2 durate simple (idem, portativul 1 şi 3). În consecinţă, piciorul se va completa (î) sau va rămîne catalectic ; dar, chiar în cazul din urmă, muzica sugerează finala absentă, prin păstrarea duratei ei, iar auzul percepe versul catalectic ca şi cum ar fi plin. Cu atît mai mult va fi sesizat versul catalectic ca plin

---

[16] Fg. 3031, Sohodol (Baia de Aramă — Oltenia).

[17] Ca la 12.

cînd melodia va repartiza pe silaba finală 2 sunete de înălţime diferită (vezi ex. 4, portativul 2, ambele versuri de sub primul rînd melodic, comparativ).

★

În timp ce repertoriul cîntecelor funebre, propriu-zis ceremoniale, prezintă texte riguros versificate, tradiţional cristalizate (fluctuaţiile manifestîndu-se tot în cadrul sistemului versului), *textele bocetelor* iau naştere, atît în Oltenia de Nord cît şi în Muntenia, la discreţia unei libertăţi improvizatorice ieşite din comun, ideile adoptînd, ca o expresie a acestei libertăţi, forma prozei.

Plîngîndu-şi soţul mort în război, o femeie îi adresează următoarele gînduri :

Ómu | méu !

Cé o- | rî́ndă mai $\overset{(,)}{a}$*vu- | săși :*

Să |móri ca | cî́inii prin | str$\overset{(,)}{ei}$*nă- | táte !*

Și | te-$\overset{(,)}{a}$*m ru- | gát,*
Să |vî́i |noáptea în | vís,
Să-mi | spúi și | mî́e

Cé | moárte ai h$\overset{(,)}{i}$ *a- | vút,*
Ca | cî́inii, împuș- | cát de pă- | gî́ni,
Pe | cî́mpur'le de | lúptă!

etc. [18].

Ceea ce atrage interesul nu este atît această proză, tipică prin rîndurile sale divers dimensionate şi prin accentele tonice capricioase care-i subîmpart variat rîndurile, cît faptul surprinzător că în realitate (adică în cîntare) textul se ,,izometrizează”, interpreta recurgînd spontan la felurite artificii, în scopul versificării. Ca urmare, rîndurile de mai sus se aud astfel :

1. *Mắ, mă* | *mắ* **o-** | **mú meu** | *mắ* ∧ | = 7 sil.
2. *Áu,* **ce** | **ó-rîn-** | **dắ,** *mă* | *mắ* ∧ | = 7 ,,
3. *Áu, au,* | *áu,* **mai** | **á- vu-** | **sắ- și** | = 8 ,,
4. *Áu, au,* | *áu,* **să** | **móri** *mă* | *mắ* ∧ | = 7 ,,
5. *Áu,* **ca** | **cî́i-nii** | *mắ mă* | *mắ* ∧ | = 7 ,,
6. *Áu,* **prin** | **stré- i-** | **nắ- ta-** | **té** ∧ | = 7 ,,
7. *Áu, au,* | *áu, ti-* | *nắ- ru* | *méu* ∧ | = 7 ,,
8. *Áu, au,* | *áu, Doam-* | *né, au* | *áu* ∧ | = 7 ,,
9. **Și te-am** | **rú-gat,** | *ó- mu* | *méu* ∧ | = 7 ,,

---

[18] Fg. 10033, Lelești (Tg. Jiu — Oltenia).

10.	*Áu*, să	vii noap-	teá în	ví-sî	= 8 sil.
11.	*Áu*, *au*,	*áu*, să	mí spui	*á-uî*	= 8 ,,
12.	*Áu*, *au*,	*áu*, şi	mí- e,	*mắ* ∧	= 7 ,,
13.	*Áu*, *au*,	*áu*, ce	moár-te	á-uî	= 8 ,,
14.	*Áu*, ai	hí a-	vút *mă*	*mắ* ∧	= 7 ,,
15.	*Áu*, *au*	*áu*, *ti-*	*nắ- ru*	*méu* ∧	= 7 ,,
16.	*Áu*, *au*,	*áu*, ca	cî́i-nii	*mắ* ∧	= 7 ,,
17.	*Áu*, îm-	púş-cat,	*mắ mă*	*mắ* ∧	= 7 ,,
18.	*Áu*, *au*,	*áu*, de	pắ-gîni,	*mắ* ∧	= 7 ,,
19.	*Áu*, pe	cî́m-pur'-	lé de	lúp-tă	= 8 ,,

etc.

Versuri de 7 sau 8 silabe, grupate regulat în picioare binare (bisilabice) accentuate periodic pe prima silabă, după legile versului ! Lipseşte doar rima.

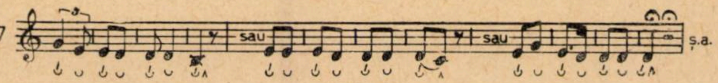
De unde a venit imperativul formei versificate ? Ce forţă a subordonat textul, impunîndu-i să evadeze de sub legile proprii, să se dezagrege din ordinea firească a sensului său şi să se răsfire lăsîndu-se invadat de atîtea particule străine, care să-l cimenteze într-un tipar supus altor legi şi, nesocotindu-i accentele naturale, să-i imprime alt sistem de accentuare şi altă ordine interioară ?

Melodia a făcut acest lucru. Să o examinăm :

Este fundamentată pe unităţi expresive (rînduri melodice) constituite din 4 celule a cîte 2 timpi [19] — primul accentuat (ultima celulă poate fi eliptică de timpul slab). *Principiul binar reglementează mişcarea melodică a celulei, o dată cu sistemul accentuării.*

Acesta este tiparul rîndului melodic. Aspectele concrete sînt variate :

ex. 7



Melodia, pe care interpretul o avea în minte, şi-a subordonat textul, modelîndu-l după tiparul ei.

Acomodarea textului s-a realizat printr-o seamă de artificii : adaosuri — interjecţii (*mă*, *au*) iniţiale şi finale mono-, bi- sau trisilabice, după nevoie, în vederea completării numărului necesar de silabe ; disocierea unei silabe interioare pentru a se obţine încă o silabă (versul 11) ; completarea finală a versului catalectic, la nevoie (versurile 3, 10, 13) ; intercalarea unor invocaţii tipice, gata versificate, existente în arsenalul poetic al speciei (ex. versurile 7, 15) ; preluarea accentelor metrice periodice pe silabele 1, 3, 5, 7, obţinîndu-se astfel sistematic cîte 4 picioare bisilabice ; pentru a se satisface rigoarea accentului metric se ignorează şi se răstoarnă, cînd e cazul, repartiţia accentelor naturale (tonice).

---

[19] De durată egală sau inegală.

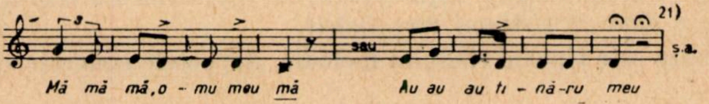
Un alt exemplu de transformare a prozei în vers :

Scoálă-te,	**Scoá-lă-** | **té** *Li-* | *nắ Li-* | *nắ* ∧ |
Şi úită-te,	**Şí ui-** | **tắ-te** | *Lí- nă* | *Lí nă* |
La táta-tău,	**Lá ta-** | **tá-tă-** | **uí** *Li-* | *nắ* ∧ |
Şi la mámă-ta,	**Şí la** | **má-mă-** | **tá** Li- | nắ ∧ |
	Cúm să | **ó-moa-** | **rắ** *Li-* | *nắ* ∧ |
Cúm să omoáră pe tíne.	**Pé ti-** | **né** *au* | *áu au* | *áu* ∧ |
Nu-ți páre rắu?	*Lí- nă* | **nú-ți pa-** | **ré ră-** | **uî** ∧ |
. . . .	. . . .
Úită-te,	**Úită-** | **té** *Li-* | *nắ Li-* | *nắ* ∧ |
Cé mai brád ți-adúsără de	**Cé mai** | **brád ți-a-** | **dú-să-** | **rắ** ∧ |
la múnte!	*Lí- nă* | **dé la** | **mún-te** | *Línă* |
. . . .	. . . .
Te dúci cu él	*Lí- nă* | **té duci** | **cú e-** | **lî** ∧ |

etc.[20].

Acelaşi factor stimulator : melodia, cu acelaşi tipar ca în cazul precedent (vezi ex. 11).

Trebuie precizat că, în ciuda preponderenței accentului metric preluat din melodie, accentul tonic nu dispare cu desăvîrşire şi, din cînd în cînd, îşi face simțită prezența, creînd echivocuri :

ex. 8 

De asemenea :

Au au | *au Do$\overset{>}{a}$m-* | *ne au* | *au* ∧ |[22]

Este, totuşi, o afirmare pe plan secundar, care nu anulează autoritatea accentului metric, limitîndu-se, în contextul melodico-poetic, mai curînd la un efect coloristic decît organizator.

Cînd adaosurile menite versificării sînt numai invocații, susceptibile de a se integra organic în sensul ideilor, se produce o coeziune atît de mare a versului obținut, încît cu greu se remarcă proza subiacentă în care, de fapt, se exprimă ideile propriu-zise ; cu atît mai mult cînd întregul text apare exclusiv versificat.

---

[20] Fg. 6299, Cîmpofeni (Tg. Jiu — Oltenia).

[21] Ca la 18.

[22] Idem.

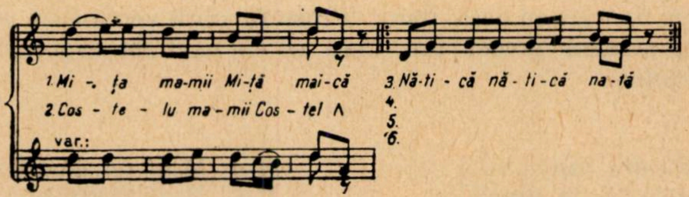
În Muntenia întîlnim în acest fel:

1.	*Mí-ța*	*má-mii*	*Mí-ță*	*mái-că*
2.	*Cós-te-*	*lú-ma-*	*míi Cos-*	*tél* ∧
3.	*Nắ-ti-*	*cắ, nă-*	*tí-că*	*ná-tă*
4.	**Ví-ne**	**Páș-ti-**	**lé** *măi-*	*cú-țo*
5.	**Lá ma-**	**má** *mă-*	*mí-co*	*mái-că*
6.	**Și la**	**tóa-tă**	**lú-mea**	*má-mă*

etc.[23]

cu suportul melodic clasic:

ex.9


1. Mi - ța ma-mii Mi-ță mai-că
2. Cos - te - lu ma - mii Cos - tel ∧
3. Nă-ti - că nă - ti - că na - tă
4.
5.
6.
var.:

În Oltenia:

1.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă*	*má-*	*mă-*	*lé*	∧
2.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**mă**	**róg**	**de**	**tá-**	**le**
3.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ca**	**sắ**	**mă**	**iér-**	**ți**
4.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**că**	**n-ám**	**pu-**	**tú-**	**tî**
5.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ca**	**sắ**	**te**	**scó-**	**lî**
6.	*Má-*	*mă,*	**dí**	**la**	**pá-**	**ti-**	**mắ**	∧
7.	*Má-*	*mă,*	**dí**	**la**	**jún-**	**ghiuri**	**gré-**	**le**
8.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă,*	*má-*	*mă-*	*lé*	∧
9.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă,*	*pú-*	*iu-*	*lé*	∧
10.	**Mắ**	**rog,**	*má-*	*mă,*	**dé**	**ma-**	**tá-**	**le**
11.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**să**	**víi,**	*mă-*	*mí-*	*că*
12.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**prin**	**ví-**	**suri**	**má-**	**ri**
13.	*Má-*	*mă-*	*le,*	**ca**	**sắ**	**te**	**vắ-**	**dî**
14.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**să**	**té**	**cu-**	**nós-**	**cî**
15.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	*bo-*	*bó-*	*cu*	*mé-*	*uî*
16.	*Má-*	*mă,*	*tránda-*		*fi-*	*ru*	*mé-*	*uî*
17.	**Cắ**	**n-ai**	**pú-tut,**		*má-*	*mă-*	*lé*	∧
18.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**să-mi**	**spúi**	*mă-*	*mi-*	*că*
19.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ce**	**té**	**doa-**	**ré**	∧
20.	*Má-*	*mă-*	*lé,*	**ca**	**sắ**	**știu**	*má-*	*mă*
21.	*Má-*	*mă,*	**cú**	**ce**	**sắ**	**te**	**cá-**	**ut**
22.	*Má-*	*mă,*	*pú-*	*i-*	*șó-*	*ru-*	*lé*	∧
23.	*Má-*	*ri-*	*lé-*	*nă,*	*má-*	*mă-*	*lé*	∧

etc.[24].

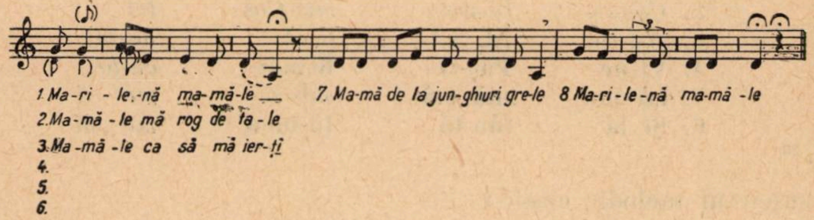
---

[23] Fg. 10117, Măgurele (Teleajen — Ploieşti).

[24] D. 996 b, Bărbăteşti (Gilort — Oltenia).

Melodia prezintă tiparul cunoscut, activ față de text, justificînd versificarea absolută a acestuia :

ex. 10


1. Ma-ri - le.-nă ma-mă-le
2. Ma-mă - le mă rog de ta - le
3. Ma-mă - le ca să mă ier-ți
4.
5.
6.
7. Ma-mă de la jun-ghiuri gre-le
8 Ma-ri - le - nă ma-mă - le

Rima lipsește cu desăvîrșire. Proza funebră versificată nu manifestă, în genere, această preocupare. Ceea ce nu exclude eventualitatea rimei sau asonanței :

*Súrioára síngur***eá**
*Anișoáră cú ni***má**
*Că plîn-gé și să cîn***tắ**
*Scúmpa meá surioa***rắ** [25]

sau :

*M-ái lăsát tot ámă***rîtă**
*M-ái lăsat nenóro***cítă**
*Mámă, tót pe póte***céle,**
*Mámă, tót pe drúmur***éle** [26]

Adeseori, sintagma își găsește forma versificată și nu mai necesită intervenția adaosurilor : *Úi-tă-té la frá-ții tắi* ∧

Textele prezintă, în asemenea cazuri, ambele categorii de versuri :

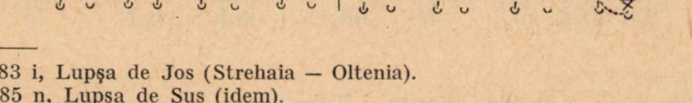
Scoá-lă-té dra-gắ *au áa* ∧
Și spu-né-mi *Li-nắ Li-nắ* ∧
Dá-că ești fă-cú-tă bi-ne
Cắ, pe mí-ne m-ái ru-gát ∧
Lí-nă, Lí-nă áu au áu ∧
Sắ viu lá ti-né *Li-nắ* ∧
Sắ te-m-brác fru-mós *au áu* ∧
Și să te piep-tén-*Li-nắ* ∧

Sắ te fác fru-moá-să *áu* ∧
Áu au áu Li-nắ Li-nắ ∧
Cắ nu-ți plá-ce próst pe drúm ∧
Áu au áu Li-nắ Li-nắ ∧
Și io mí te-am ím-bră-cát ∧
Și mi te-ám scos á-fa-rắ ∧
Tót pe brá-țe *Lí-nă Lí-nă*
Și tu ái zis cắ-tră mí-ne

etc. [27].

Melodia, reeditînd tiparul clasic, este elocventă pentru rigoarea versificării textului :

ex. 11



---

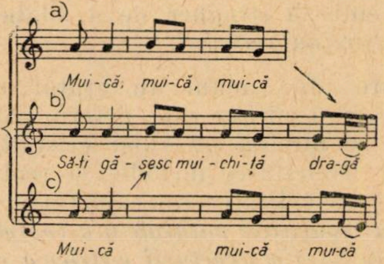
[25] Mg. 1983 i, Lupșa de Jos (Strehaia — Oltenia).
[26] Mg. 1985 n, Lupșa de Sus (idem).
[27] Ca la 20.

Întîlnim în bocet şi alternanţă de vers hexasilabic cu octosilab :

Múi-că múi-că múi-că múi-că
Cắ nu mái poj, *mú-mă drá-gă*
Múi-că múi-că (⊥ ⌣) *múi-că*
Cắ-z bă-trî́-nă, *mú-mă-lé* ∧
Mú-mă, mú-mă, fá-ta mé ∧
Múi-că, múi-că (⊥ ⌣) *múi-că*
Cắ zî-ceái, *mui-chí-ță drá-gă*
Sắ te-n-vắț, *mui-chí-ță,* **cár-te**
Și să ám gri-jắ de tí-ne
Múi-că múi-că múi-că drá-gă
Și mă lắsași, *múi-că-lé* ∧
Pắ-ră-sí-tă, *múi-că-lé* ∧
Múi-că-lé, **și á-mă-rí-tă**
Múi-că, múi-că, **și bă-trî́-nă**
Mui-că-dé, mui-chí-ță fá-tă
etc. [28].

Melodia prezintă ajustările de rigoare :

ex.12



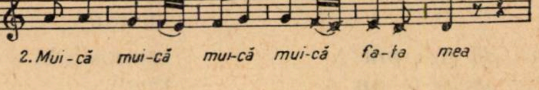
în care celula melodică suplimentară apare cînd la sfîrşitul rîndului (vezi *b* faţă de *a*), cînd în interiorul său, ca a doua celulă (vezi *b* faţă de *c*), aducînd în ambele cazuri o nouă mişcare melodică.

Întîlnim şi rînduri mai lungi, a căror dimensiune, privită ca atare, este derutantă. În exemplul precedent întîlnim, pe la începutul înregistrării (rîndul 2) :

Múi-că, múi-că, múi-că, múi-că, fáta meá = 11 silabe,

cîntate astfel :

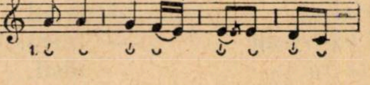
ex.13



Examinarea melodiei, în desfăşurarea ei, clarifică şi de astă dată dimensiunea reală :

Primul rînd melodic al bocetului arată astfel :

ex.14

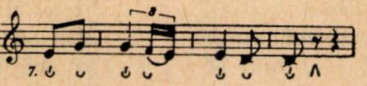


---

[28] D. 820, Vădeni (Tg. Jiu — Oltenia).

Ceva mai departe, rîndul 7 apare după cum urmează :

ex. 15



Compararea celor 3 fragmente arată cvasiidentitatea melodico-ritmică a primelor 2 măsuri din rîndul 2 cu primele 2 măsuri din rîndul 1 și a ultimelor 4 măsuri din rîndul 2 cu cele 4 măsuri ale rîndului 7. Este vorba, așadar, nu de o invocație de 11 silabe, ci de 2 invocații contopite, una de 4 silabe și alta de 7 (subînțelese 8), deci tot de un fragment versificat, reprezentat printr-un emistih și un vers.

Numai melodia putea lămuri structura metrică.

Privit în întregime, textul nostru cuprinde versuri de 8 (7) silabe, de 6 silabe și un emistih stingher de 4 silabe. Varietate, *dar* reconsiderare a prozei *în lumina versului.*

Cele prezentate pînă acum au arătat, credem că îndeajuns, că procesul de versificare a prozei este determinat muzical, textul găsind în melodia cu care se îmbină un tipar cristalizat.

Racordarea la ritmicitatea melodiei se realizează printr-o seamă de artificii, care acționează calitativ sau cantitativ. Menționăm :

1) *Răsturnarea repartiției naturale a accentului și grupărilor de silabe, prin adoptarea legii de bază a structurii metrice a melodiei și — implicit — a versificației: periodicitatea accentului metric, mecanic (din 2 în 2), care-l subordonează pe cel tonic și din care decurg picioare binare coincidente cu celulele melodice.*

2) *Utilizarea unor interjecții sau invocații ca adaosuri* inițiale, finale și mai rar interioare, *pentru obținerea numărului de silabe cerut de vers* (*de melodie*). După necesitate, aceste adaosuri pot fi mono-, bi-, tri-, tetra- sau pentasilabice. Dintre cele mai obișnuite : *mă* (*mă, mă* ; *mă, mă, mă* ; *etc.*)[29], *au, fă, dragă, mamă* (*mumă, muică, maică*), *mamăle* (*mumăle, muicăle*), *mămică, măicuță, muichiță, mămico, maică, tăticule, surioară, frățioare, bîtico, nume* (*Ioane, Ricuță, Lină)* etc.

Adaosuri de același fel sau diferite se pot asocia în același vers.

Un tablou sumar (din texte diverse) :

	Inițial	Interior	Final
Au *ce o-rîn- dă* **mă mă** ∧	— monosilab.	—	bisilab.
Au au au *ce moar-te* **au** ∧	— trisil.	—	monosil.
Au au au *o- mu meu* **mă** ∧	— trisil.	—	monosil.
Au au au *ăl bun* **mă mă** ∧	— trisil.	—	bisil.
Au au au au *mă Ște-fa-ne*	— tetrasil.	—	—
Mui-că-*n bra-țe,* **mui-că**	— bisil.	—	bisil.
Ma-mă-le *să-mi spui* **mă-mi-că**	— trisil.	—	trisil.
Mui-că-le *și a-mă-rî-tă*	— trisil.	—	—
Mui-că mui-că *și bă-trî-nă*	— tetrasil.	—	—
Dra-gă *și ne-vas-ta ta* ∧	— bisil.	—	—

---

[29] Și cele care urmează se pot repeta.

Li-nă *di la mun-te* **Li-nă**	—	bisil.	—	bisil.
Ioa-ne *scoa-lă-te cu mi-lă*	—	bisil.	—	—
Mă Ioa-ne *doi ani ju-ma-te*	—	trisil.	—	—
Pe ti-ne **au au au au** ∧	—	—	—	tetrasil.
Că-s bă-trî-nă **mu-mă-le** ∧	—	—	—	trisil.
Să te-n-văț **mui-chi-ță** *car-te*	—	—	trisil.	—
Că nu mai poj **mu-mă dra-gă**	—	—	—	tetrasil.
Vi-ne Paș-ti-le **măi-cu-țo**	—	—	—	trisil.
La ma-ma, **mă-mi-co mai-că**	—	—	—	pentasil.
Sîn-gu-rei, **bî-ti-co** [30]	—	—	—	trisil.

ș.a.

Mai puțin obișnuit, ca adaos, adverbul *nu* (prin reluare, din sensul ideii) :

Că $\boxed{\textit{nu}}$ *mori,* **nu nu nu nu** ∧[31]

sau vocala *î*, funcționînd nu ca silabă de completare a piciorului catalectic, cum știm că se obișnuiește în versul propriu-zis, ci ca început de picior :

La ta- ta-tă- **uî** *Li- nă* ∧ (*începutul* piciorului 3)

sau :

Li-nă nu-ți pa- re ră- **uî** ∧[32] (*începutul* piciorului 4).

Unele adaosuri ne surprind prin caracterul mecanic al mînuirii lor :

Au au au $\boxed{\textit{nu}}$ *ți-o mai părut*
Au Ni-co-la-ie au a-uî
Au au *rău de mi-ne* $\boxed{\textbf{nu}}$

[33] = *Nu ți-o mai părut rău de mine*

sau :

Și $\boxed{\textbf{te}}$ *io-* $\boxed{\textit{te}}$ *ve-deam* **mă** ∧
Bine $\boxed{\textbf{ha}}$ (*!*) *că mori* **mă mă** ∧

[34] = *Și io te vedeam bine că mori*

3) *Disocierea accidentală a unei silabe interioare, pentru evitarea unui vers defectiv* :

Au au au **să** $\boxed{\textbf{mi}}$ *spui au* în loc de :

---

[30] Documentele sonore, în ordinea exemplificării : fg. 10033 (Lelești — Tg. Jiu — Oltenia), idem, fg. 3037 a (Runcu — Tg. Jiu — Oltenia), idem, fg. 3036 (Runcu — idem), d. 820 (Vădeni — idem), d. 996 b (Bărbătești—Gilort—Oltenia), d. 820 (Vădeni — Tg. Jiu—Oltenia), idem, fg. 8719 (Dragoslavele — Muscel — Argeș), fg. 6299 (Cîmpofeni— Tg. Jiu — Oltenia), mg. 1985 n (Lupșa de Sus — Strehaia — Oltenia), fg. 3093 (Stolojani — Tg. Jiu — Oltenia), fg. 6299 (Cîmpofeni — Tg. Jiu — Oltenia), d. 820 (Vădeni — Tg. Jiu — Oltenia), idem, idem, fg. 10117 a (Măgurele — Teleajen — Ploiești), idem, fg. 9966 c (Măgurele — Lenin — București).

[31] Fg. 3037 a, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia).

[32] Fg. 6299, Cîmpofeni (idem) — la ambele exemple.

[33] Fg. 2953 a, Bîrsești (idem).

[34] Ca la 31.

Au au au **să-mi** *spui* ∧ *au*[35]

4) *Completarea unui picior catalectic din interiorul rîndului* (prin mijloacele obişnuite ale versului propriu-zis) :

Ioa-ne că mă ui-tî Ioa-ne[36]

completare de care este susceptibilă şi interjecţia complementară :

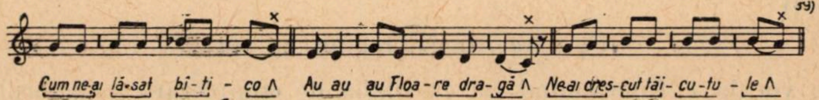
A-uo de co- pii, mă mă[37]

sau :

Au au a-uă măi Şte- fa-ne[38]

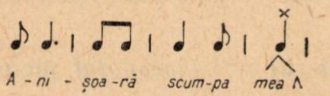
5) *Completare, numai melodică, a piciorului catalectic* :

ex. 16


39)
Cum ne-ai lă-sat bi-ti - co ∧ Au au au Floa-re dra-gă ∧ Ne-ai cres-cut tăi-cu-tu - le ∧

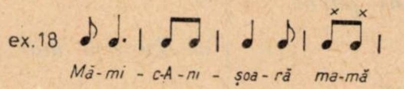
Completarea melodică se face uneori numai prin prelungirea valorii, sugerîndu-se prin durata suplimentară silaba absentă :

rîndul 1 : ex.17



faţă de :

idem rîndul 5 : ex.18



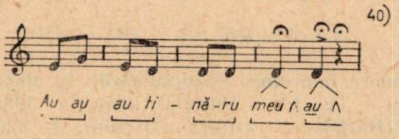
(pătrimea echivalînd cu durata a două optimi).

De aici pot lua naştere situaţii excepţionale, pasibile de interpretare greşită dacă aprecierea face abstracţie de muzică. De pildă, versul :

Au au au ti- nă-ru meu au

avînd 8 silabe cuprinde — aparent — 4 picioare pline (*au au* ⌜*au ti-năru meu au*). Aparent, numai. Cîntarea valorifică silabele astfel :

ex.19



---

[35] Ca la 18.

[36] Ca la 26.

[37] Fg. 3036, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia).

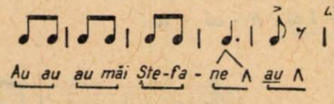
[38] Idem.

[39] În ordinea exemplificării : fg. 9966 c (Măgurele — Lenin — Bucureşti), fg. 10036 a (Ursăţei — Tg. Jiu — Oltenia), fg. 9985 a (Progresu — Brăneşti — Bucureşti).

[40] Ca la 18.

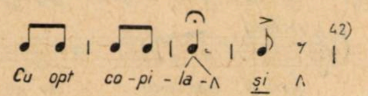
Valoarea corespunzătoare silabei a 7-a sugerează prin dublare un picior catalectic, completat muzical. Confirmarea o găsim în faptul că interpreta accentuează în cîntare silaba următoare, simțind-o ca începutul unui picior nou, de asemenea catalectic și, la rîndul său, completat muzical prin dublarea duratei. Ne aflăm, deci, în prezența unui rînd amplificat cu un al 5-lea picior, sub impulsul melodiei.

Similar : ex. 20



(pauza suplinește aci silaba absentă)

sau : ex. 21



(idem)

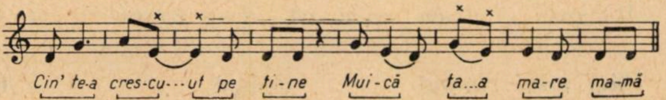
6) *Suplinirea* **melodică** *a unei silabe absente din interiorul rîndului* (într-un vers defectiv) *și prelungirea silabei precedente pe valoarea muzicală supleantă :*

*Cin' te-a cres-***cu-** $\overset{(ul)}{\wedge}$ *pe ti-ne* (sil. 4 → 5)

și :

Mui-că- **ta-** $\overset{(a)}{\wedge}$ *ma-re ma-mă* (sil. 3 → 4) [43]

ex. 22


Cin' te-a cres-cu···ut pe ti - ne Mui - că ta...a ma-re ma-mă

7) *Eliziune silabică interioară, pentru evitarea unui vers supranumerar :*

Áu au áu **cre'- ŕii** scoși mắ ∧ [44] (**cre'***rii* în loc de **creie***rii*).

8) *Contracție silabică* (în triftong), *în același scop :*

Mă **Ioa-** *né voi- ní-cn méu* ∧ [45]

---

[41] Ca la 37.

[42] Fg. 8748 b, Mățău (Muscel — Argeș).

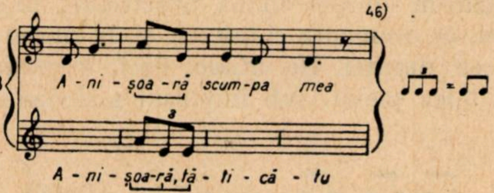
[43] Ca la 25.

[44] Ca la 31.

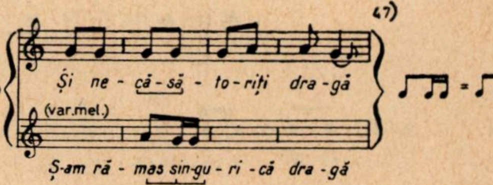
[45] Fg. 3093, Stolojani (Tg. Jiu — Oltenia).

9) *Încadrarea ritmică a unui picior ternar* (care nu a putut fi evitat) *în durata piciorului binar*, prin tratarea sa muzicală ca :

triolet : ex.23


46)
A - ni - șoa - ră scum-pa mea
3
A - ni - șoa-ră, tă - ti - că - tu

grup subdivizionar binar : ex.24


47)
Și ne - că - să - to - riți dra - gă
(var.mel.)
Ș-am ră - mas sin-gu - ri - că dra - gă

★

Încheind expunerea principalelor procedee de versificare a prozei în timpul cîntării (expunere care se cere întregită), trebuie să precizăm că *bocetul* din zonele de care ne ocupăm prezintă alături de *texte versificate și texte în care versul se îmbină cu proza.*

Ne aflăm cu ele în plină heterometrie.

În același text putem întîlni :

Mă Ioa- né, doi áni ju- má-te = 8 sil.

. . . .

Mă voi- ní-cu méu mă = 6 sil.
Mă voi- ní-cu méu, ca á-nu tre-cút[48] = 11 sil.

sau :

Cúm m-ai lă-sat drá-gă = 6 sil.
Șí ne- că-să- tó-riți, drá-gă = 8 sil.
Ș-ám ră- más sin-gu-rí-că drá-gă = 9 sil.
Nú-mai cú Mă- riú-ța mí-că drá-gă[49] = 10 sil.

sau :

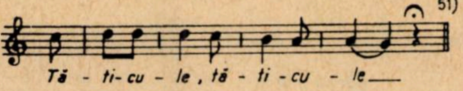
Drá-gă și să ái gri-jă /\ = 7 sil.
Dé co pí- la- șúl tău drág /\ = 7 sil.
(,)
Că mi i-a ve- nít tím-pul și-có-lii, Floá-re le-lí-ță = 15 sil.
(,)
Și n-á-re, drá-gă, cí-ne-l pre- gă-tí să plé-ce[50] = 13 sil.

ș.a.

---

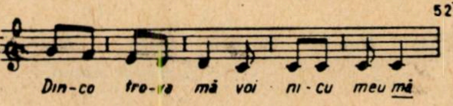
[46] Ca la 25.
[47] Ca la 42.
[48] Ca la 45.
[49] Ca la 42.
[50] Fg. 10036 a, Ursăței (Tg. Jiu — Oltenia).

Anacruzele devin familiare şi sînt adeseori respectate de melodie :

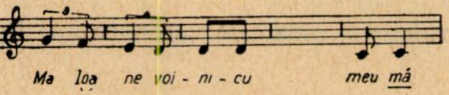
ex.25


Dacă lipseşte inspiraţia necesară „izometrizării" spontane a textului sau dacă emoţia interpretului se precipită declanşînd un debit verbal crescut, refractar ajustării, melodia se conformează şi-şi suplimentează numărul de timpi, după necesitate. Tenace totuşi, ea nu abdică în întregime de la legile structurii sale. Dacă nu mai acţionează asupra cantităţii de silabe ale textului, ea caută să-şi menţină, în schimb, principiul binar al mişcării melodice, cu gruparea de rigoare a celulelor elementare. Cu sau fără respectarea accentului tonic, textul se va afla înscris în această ordine, cu picioare bisilabice accentuate periodic pe prima silabă :

Dín-co- tró-va mắ voi- ní-cu- méu mă

ex 26


Recurgînd la recitativul recto-tono, melodia şi-a adăugat o celulă faţă de rîndul octosilabic al aceluiaşi exemplar :

ex.27


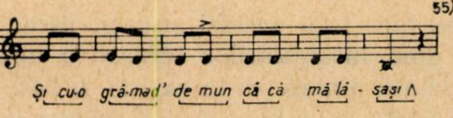
La fel :

Cắ nu mái pu- teái vor- bí cu mí-ne [53]

sau :

Şí un- de-ó să mái mă dúc io dú-pă tí-ne [54]

Ca şi în vers, şi aici accentul tonic neglijat îşi menţine uneori nevoia de afirmare, exprimîndu-se într-un accent dinamic :

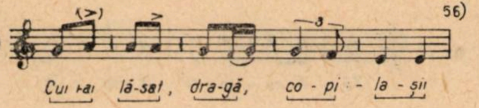
ex.28


---

[51] Fg. 9985 a, Progresu (Brăneşti — Bucureşti).
[52] Ca la 45.
[53] Ca la 31.
[54] D. 1315 I b, Gura Teghii (Cislău — Ploieşti).
[55] Ca la 37.

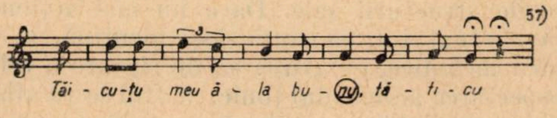
sau :

ex. 29



Pentru păstrarea structurii, la nevoie se forţează şi în aceste condiţii completarea silabică în interiorul rîndului :

ex. 30

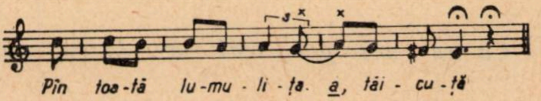


iar dacă textul pare că nu se pretează la completarea silabică interioară, ca în alt rînd, din acelaşi bocet :

V
Pîn | *toa-tă lu-mu li-ţa, tăi- cu-ţă*
(picior ternar)

atunci melodia, pentru a-şi menţine structura binară, ia pe seama ei sugerarea unei silabe accentuate de completare, necesară între cele două atone ale piciorului ternar; ea asigură ritmicitatea binară printr-un procedeu folosit, am mai văzut, şi în textul versificat : prelungeşte prima silabă atonă pe valoarea muzicală (accentuată) lipsită de corespondent verbal :

ex. 31



Cu toate acestea, melodia este adeseori nevoită să se adapteze ea unor picioare ternare ale textului şi să accepte celule melodice cu trei unităţi.

Cîteodată, ea face faţă acestei situaţii uzînd de artificiile ritmice cunoscute, adică dînd intercalărilor ternare o interpretare binară prin triolet sau subdiviziuni binare (ca în ex. 23 şi 24).

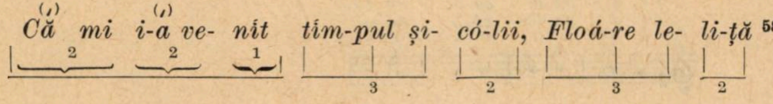
Auditiv, rîndurile se percep, în asemenea condiţii, tot în lumina unei subordonări apreciabile a textului faţă de muzică.

---

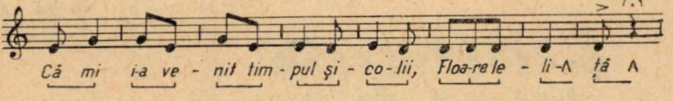
[56] Fg. 8719, Dragoslavele (Muscel — Argeş).
[57] Ca la 51.

Alteori, suplimentarea melodică nu se mai compensează prin concentrarea duratei și celula melodică devine propriu-zis ternară, amplificîndu-se și ritmic. Accentul tonic al textului devine mai autoritar.

Nici atunci, însă, adaptarea la structura textului nu este absolută și melodia dispune de mijloace de rezistență. De pildă, fragmentul:


(,) (,)
Că mi i-a ve- nít tím-pul și- có-lii, Floá-re le- li-ță [58]
2 2 1
3 2 3 2

apare în cîntare astfel:

ex. 32

Că mi i-a ve - nit tim - pul și - co - lii, Floa-re le - li - ță

Piciorul ternar este respectat o singură dată (*Floa-re le-*). În rest, numai grupări bisilabice care, la nevoie, răstoarnă accentul tonic. De ce? Examinînd melodia, observăm că pînă la invocația finală, muzica are un mers propriu-zis melodic, cu deplasări de înălțime (urcări și coborîri), în timp ce linia invocației finale are un caracter static (recitativ recto-tono). Pare plauzibil că principiul binar al mersului melodic, mai activ la schimbarea înălțimii, a avut putere predominantă, impunînd gruparea bisilabică a textului, în timp ce uniformitatea recitativului recto-tono a lăsat melodiei posibilitatea adaptării la structura textului.

Uneori muzica sugerează sau impune izometria chiar acolo unde textul nu o realizează. Să urmărim textul singur (încadrăm picioarele binar, așa cum apar în cîntare);

1. *Á-o leó, Ri- cú-ța má-mii* = 8 sil.
2. *Á-o leó, flă- că-u má-mii* = 8 sil.
3. *Cé să să mai fá-că má-ma* = 8 sil.
4. *Făr' de ti-ne, mái- că* = 6 sil.
5. *Pă ce drúm s-a- púc Ri- cú-ță* = 8 sil.
6. *Cá să té mai gă-sesc, mái-că* = 8 sil.
8. *C-ái lă- sát pă mă-ta sín-gu-rí-că, má-mă, má-mă* = 10 + 4 sil.
11. *Ún- de-o să te mái gă-seás-că bă-trî-ní-ca* = 12 sil.
12. *Șí un- de-ó să mái mă dúc io dú-pă ti-ne, má-mă* = 12 + 2 sil.

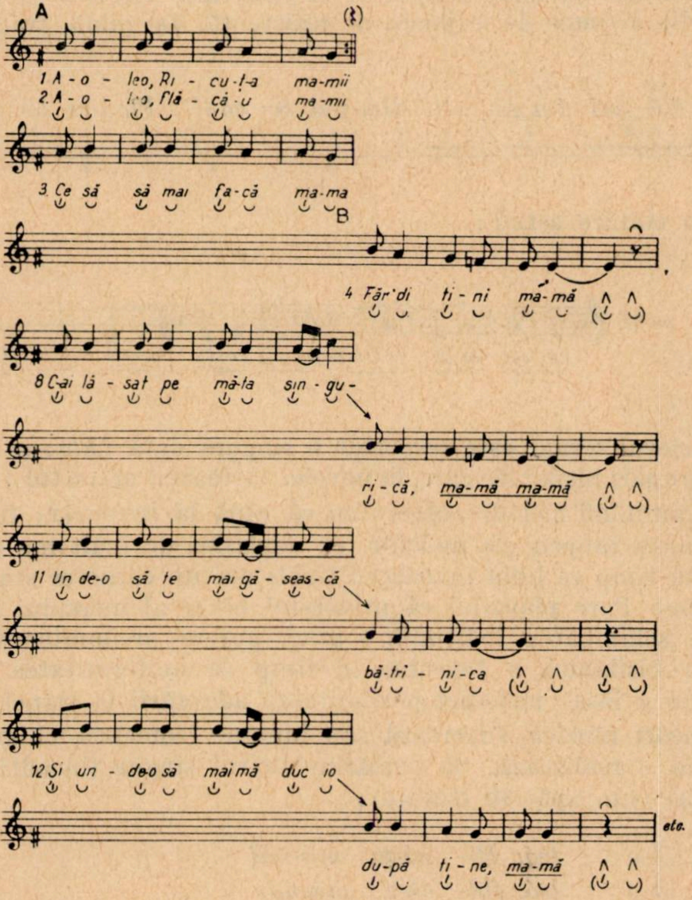
etc. [59].

---

[58] Ca la 50.
[59] Ca la 54.

Pentru a observa în deplină claritate ce se întîmplă în cîntare, e necesar să urmărim bocetul în notare sinoptică.

ex.33

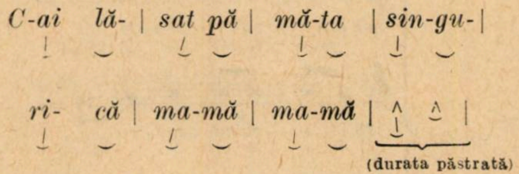

A
B
1 A-o-leo, Ri-cu-ț-a ma-mii
2. A-o-leo, Flă-că-u ma-mii
3. Ce să să mai fa-că ma-ma
4 Făr' di ti-ni ma-mă
8 C-ai lă-sat pe mă-ta sin-gu-
ri-că, ma-mă ma-mă
11 Un de-o să te mai gă-seas-că
bă-tri-ni-ca
12 Și un-de-o să mai mă duc io
du-pă ti-ne, ma-mă
etc.

Să remarcăm, mai întîi, că melodia, avînd o structură foarte regulată, se organizează într-o măsură periodică ce include cîte 2 valori și îmbracă un picior bisilabic. Să urmărim rîndurile melodice A și B.

Rîndurile 1, 2, 3, octosilabice, cuprind cîte 4 măsuri de acest fel.

Rîndul 4, hexasilabic, are tot 4 măsuri, cea de-a 4-a obținîndu-se prin prelungirea ultimului sunet, urmat de pauza complementară necesară. De aceea, deși hexasilab, rîndul se percepe auditiv ca un octosilab.

În rîndul 8 remarcăm un nou artificiu : textul, iniţial de 10 silabe, a fost repartizat pe rîndul melodic A ; acesta neacoperind decît 8 silabe, textul s-a revărsat, în continuare, în rîndul B, din care n-a avut nevoie decît de 2 valori, iar pentru restul melodic disponibil a recurs la o invocaţie complimentară. Privind sinoptic rîndurile 3—4 faţă de rîndul 8, ochiul sesizează sus 8 + 6 silabe, iar jos de asemenea 8 + 6 silabe (interesantă revenire !). Dar, din nou ca mai sus, se adaugă a 4-a măsură, printr-un procedeu similar. Ca urmare, rîndul 8, datorită muzicii şi artificiilor de care s-a uzat, se percepe ca un bi-octosilab :


C-ai lă- | sat pă | mă-ta | sin-gu- |
ri- că | ma-mă | ma-mă | |
(durata păstrată)

Rîndul 11, care are 12 silabe, îşi epuizează primele 8 pe rîndul melodic A, îşi revarsă celelalte 4 în varianta rîndului B, care păstrează, prin cele 2 măsuri în continuare, şi durata altor 4 silabe, absente, suplinindu-le şi sugerîndu-le existenţa. Rîndul 11 se percepe astfel, şi el, ca un bi-octosilab. La fel şi rîndul 12 (nu mai analizăm), unde melodia nu are nevoie decît de o singură măsură peste dimensiunea textului.

Toate rîndurile sînt percepute, în concluzie, ca octosilabice.

Este un foarte interesant exemplu de asimetrie în simetrie.

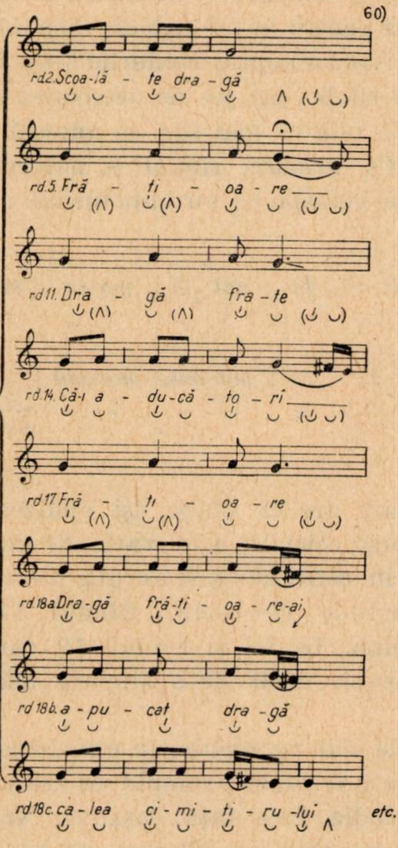
Flexibilă, melodia face faţă, aşadar, varietăţii dimensionale a rîndurilor de text fie prin modificarea ad-hoc a întinderii sale (cînd uzează mai cu seamă de recitativ şi mai puţin de mişcarea melodică), fie prin mijlocul echivalenţelor ritmice în cadrul unei durate globale constante.

Prin cel de-al doilea mijloc, ea are posibilitatea de a sugera, în spatele unei cantităţi mai reduse de silabe exprimate, o cantitate silabică virtuală mai mare. Ea are, prin aceasta, o acţiune versificatoare şi unificatoare, aducînd la acelaşi numitor rînduri de text de întindere diferită.

Textul trebuie examinat de aceea în ambianţa melodiei, pentru a se vedea cînd proza rămîne proză, cînd se transformă în vers şi dacă dimensiunea silabică a versului coincide întotdeauna sau nu cu cea care se percepe auditiv (prin cîntare).

Într-un bocet avem prilejul de a remarca în următorul tablou sinoptic variațiile unui rînd melodic în diferite strofe :

ex 34[60]


rd2.Scoa-lă - te dra - gă
rd.5. Fră - ți - oa - re
rd11. Dra - gă fra - te
rd.14. Că-i a - du-că - to - ri
rd17 Fră - ți - oa - re
rd18a Dra-gă fră-ți - oa - re-ai
rd18b. a - pu - cat dra - gă
rd18c. ca - lea ci - mi - ți - ru -lui etc.

Tablou revelator.

Rîndul melodic e susceptibil de a primi 8 silabe și le și primește pînă la urmă, după ce jonglează cu 5,4,6 silabe, de mai multe ori, sugerînd mereu durata maximă și, o dată cu ea, izometria. Melodia o realizează cu ajutorul echivalențelor ritmice, cînd la începutul, cînd la sfîrșitul rîndului (La nevoie, disociază un amplu rînd de text : 18 a, b, c.)

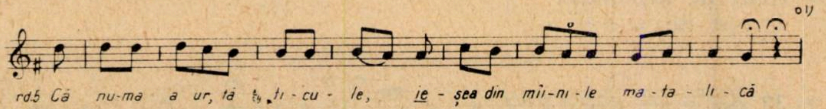
Dar muzica mai arată aci că o dată hexasilabul e realmente hexasilab, anume în rîndul 18 a, unde durata globală a ultimei măsuri este redusă la valoarea elementară a piciorului bisilabic (2 optimi) ; o dată, de asemenea, pentasilabul este realmente pentasilab (18 b, cu același temei), dar un pentasilab neversificat, respectînd structura naturală a prozei în ordonarea duratelor și accentelor (o unitate elementară stingheră și 2 accente consecutive, ca în vorbire).

---

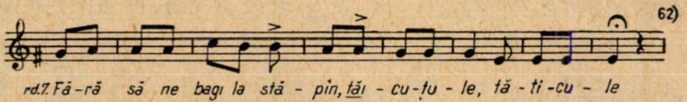
[60] Ca la 56.

Cele 2 rînduri vecine (18, a, b) care se detașează de ritmica celorlalte se precipită primul peste al doilea și apoi ultimul peste octosilabul următor, vădind o dinamizare a debitului verbal, ca expresie a unui impuls emoțional acut.

În asemenea condiții psihice, fluența prozei crește, și devenind precumpănitoare, subordonează melodia în mai mare măsură. Lungirea rîndurilor melodice se asociază cu insistența infiltrațiilor ternare și cu implicațiile anacruzice :

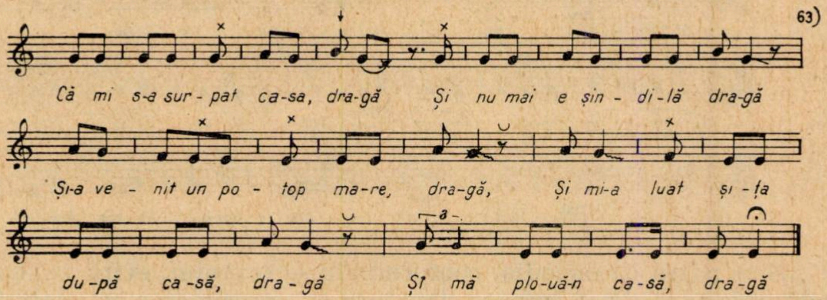
ex.35

61)
rd.5 Că nu-ma a ur, tă ti - cu - le, ie - șea din mîi-ni - le ma - ta - li - că

sau :

ex.36

62)
rd.7 Fă - ră să ne bagi la stă - pîn, tăi - cu - țu - le, tă - ti - cu - le

(Aci întîlnim din nou un echivoc provenit din contradicția frecventă dintre accentul melodic (metric) și tonic. E rîndul melodiei să se afirme din umbra textului.)

Într-un alt bocet, interpreta își exprimă o vreme gîndurile într-un tipar relativ ordonat, reprezentat prin versuri hexasilabice (mai ales) și octosilabice, sau cîte un rînd mai lung (10,12 silabe), cu ordine interioară binară. La un moment dat, gîndul devine tulburător : amintirea greutăților materiale pe care femeia le are de înfruntat singură și de care se simte copleșită îi intensifică emoția la maximum și interpreta începe să plîngă. Din clipa aceasta, expresia ideilor se precipită și proza irumpe în deplină libertate. Melodia devine un auxiliar al vorbirii, oglindindu-i asimetria și a dimensiunilor, și a grupărilor, și a accentelor :

ex.37

63)
Că mi s-a sur - pat ca-sa, dra-gă Și nu mai e șin - di - lă dra-gă
Și-a ve - nit un po - top ma-re, dra-gă, Și mi-a luat și - ța
du - pă ca - să, dra - gă Și mă plo-uă-n ca - să, dra - gă

Cînd interpreta este deosebit de sensibilă și dotată artistic, la calitatea poetică și melodică a lamentației sale se adaugă aspecte suplimentare

---

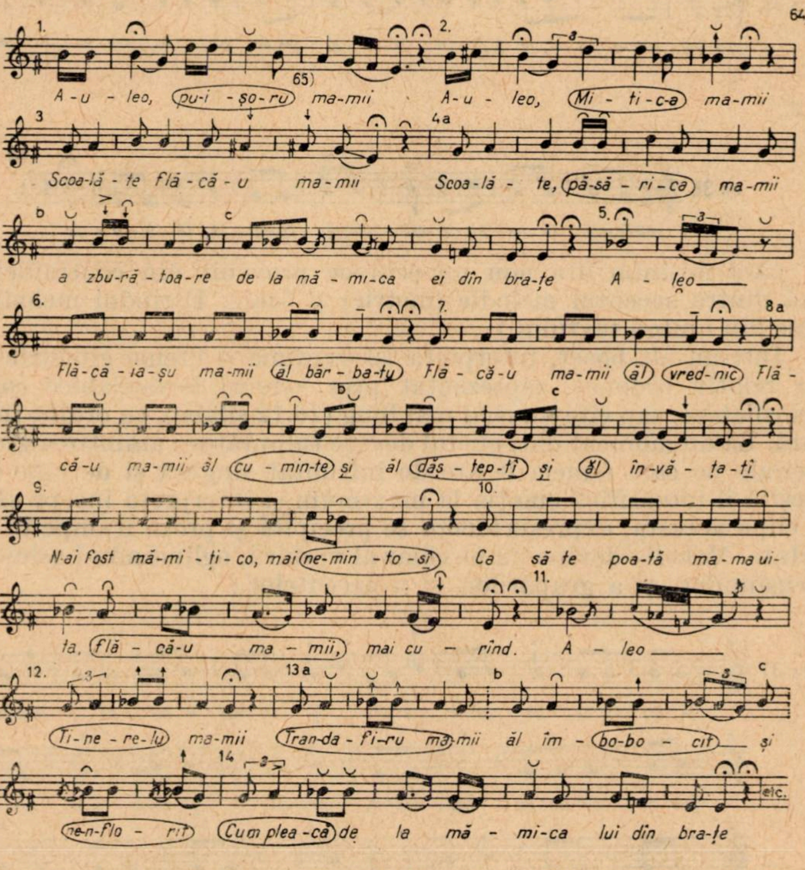
[61] Ca la 51.
[62] Idem.
[63] Ca la 42.

ale subordonării melodice față de poezie : pe lîngă racordarea sa la întinderea variată a textului și la înscrierea silabelor în ordinea accentului tonic (excepțiile sînt puține), pe lîngă respectarea anacruzelor inițiale și interioare, melodia se conformează *adeseori* duratei virtuale a silabei vorbite, valorificînd-o muzical ; mai mult, *melodia subliniază cu suplețe vîrfurile expresive ale sensului* (ale declamației) prin înălțime, frazare, durată.

Valoarea artistică a realizării și elocvența ei se ridică astfel la un grad înalt de afirmare.

Drept dovadă :

ex. 33


64)
1.
2.
65)
A-u-leo, pu-i-șo-ru ma-mii A-u-leo, Mi-ti-c-a ma-mii
3
4a
Scoa-lă-te flă-că-u ma-mii Scoa-lă-te, pă-să-ri-ca ma-mii
b
c
5.
a zbu-ră-toa-re de la mă-mi-ca ei din bra-țe A-leo
6.
7.
8a
Flă-că-ia-șu ma-mii ăl băr-ba-tu Flă-că-u ma-mii ăl vred-nic Flă-
b
c
că-u ma-mii ăl cu-min-te și ăl dăș-tep-ti și ăl în-vă-ța-ti
9.
10.
N-ai fost mă-mi-ti-co, mai ne-min-to-si Ca să te poa-tă ma-ma ui-
11.
ta, flă-că-u ma-mii, mai cu-rînd. A-leo
12.
13a
b
c
Ti-ne-re-lu ma-mii Tran-da-fi-ru ma-mii ăl îm-bo-bo-cit și
14
ne-n-flo-rit Cum plea-că de la mă-mi-ca lui din bra-țe
etc.

S-ar părea că melodia, conformîndu-se textului, evită contradicțiile structurale și caută să împace structura sa proprie cu a celuilalt, păstrîndu-și, pe cît poate, principiul binar al mersului melodic. Pentru a-l salva, ea valorifică în consecință anacruzele, recurge *adeseori* la artificiul ritmic

---

[64] D. 1034 II a, Izvoare (Teleajen — Ploiești).

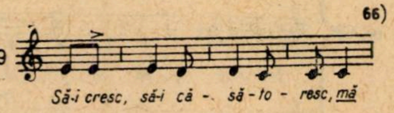
[65] Încadrăm vîrfurile expresive.

obişnuit al echivalenţelor ritmice (multiplicarea sau subdivizarea valorilor : rd. 1, măs. 1 ; rd. 4 a, măs. 2 ; 4 b măs. 1 ; 7, măs. 3 ; 8 a, măs. 4 ; 8b, măs. 2 ; 4c, măs. 1), la completări muzicale ale silabelor absente (rd. 13c, măs. 2), completări pe care uneori, din umbră, i le impune şi textului (rd. 6, 8b şi c, 9). Rareori manifestă şi tentative de răsturnare a accentului tonic, în favoarea celui metric (rd. 14, măs. 1 — 2). Cînd nu reuşeşte altfel, îşi extinde realmente celulele (rd. 9, 10).

Să insistăm puţin asupra unui aspect al legăturii dintre text şi melodie, care a fost, pînă acum, semnalat în treacăt.

Întîlnirea unor structuri diferite poate genera situaţii hibride şi echivoce, consemnarea grafică fiind cîteodată dificilă sau arbitrară. Chiar cînd una din structuri predomină, cea subordonată se afirmă, uneori, şi ea din planul secundar. De pildă :

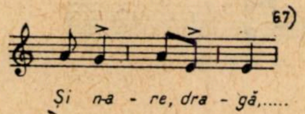
ex.39



Accentul tonic afirmat pe timp secundar nu are, în cazul de faţă, efect derutant şi grupările sînt precise.

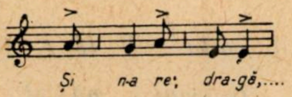
În exemplul următor, însă, se creează un echivoc şi aprecierea se loveşte de îndoieli, oscilînd între 2 versiuni :

a) ex.40



— în care accentul interpretării muzicale decide împărţirea, iar cel tonic, contrazis, se afirmă din umbră — şi

b) ex.41

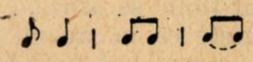


— în care accentul tonic decide împărţirea, iar accentul interpretării muzicale se afirmă din planul secundar.

Diferenţele de intensitate ale accentuării sînt minime şi, în aceste condiţii, la o audiere insistentă, însăşi percepţia devine echivocă, cercetătorul putînd auzi cînd într-un fel, cînd în altul. Intervin însă, în favoarea primei versiuni, 2 argumente :

Primul — că melodia este o variantă a unor melodii,, de zori" sau ,,brad", ambele versificate şi corespunzînd tiparului metric respectiv :

ex.42



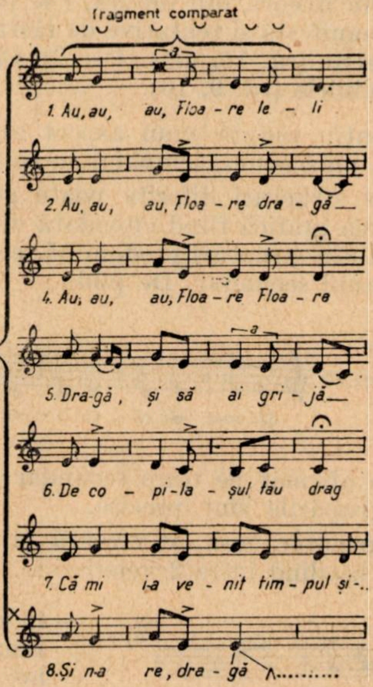
---

[66] Ca la 45.

[67] Ca la 50.

Al doilea — că schema metrică a întregii melodii, indiferent de conturul melodic, începe sistematic cu iamb și este dispusă în grupe bisilabice, cu sau fără accente tonice pe timpi secundari :

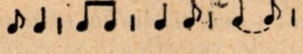
ex.43


fragment comparat
1. Au, au, au, Floa - re le - li
2. Au, au, au, Floa - re dra - gă
4. Au, au, au, Floa - re Floa - re
5. Dra-gă, și să ai gri - jă
6. De co - pi - la - șul tău drag
7. Că mi i-a ve - nit tim - pul și -..
8. Și n-a re, dra - gă

O situație similară apare în :

Áu au | *áu* $\overset{>}{\textit{Ni-}}$ | *có-*$\overset{>}{\textit{la}}$ | *ié* ∧ |
Áu au | *áu nu* | *ți-ó mai* | *pắ-rut* |

Áu $\overset{>}{\textit{Ni}}$ | *có- la* | *ié au* | *á- uî* |
Áu au | *rắu de* | *mí-ne* | *nu* ∧[68] |

cu aceeași schemă, constantă : ex.44 

Chiar dacă accentul tonic se afirmă, faptul că recurge la adaosuri pentru versificare dovedește că în auzul interpretei primează schema impusă de melodie. Deci, accentele tonice care le contrazic pe cele metrice trebuie considerate în planul secundar.

---

[68] Ca la 33.

Există şi aspectul invers, cînd accentul tonic este decisiv, iar cel muzical apare în planul secundar. Nu întotdeauna, însă, există posibilitatea precizării ierarhiei. Situaţia trebuie privită, în asemenea cazuri, ca fiind absolut echivocă, iar echivocul ca fiind inerent.

★

În cele de pînă acum am trecut în revistă cîteva posibilităţi de concretizare a unor anumite categorii de texte populare româneşti cîntate, văzute în lumina raportului lor cu muzica.

Am urmărit versuri de 6 (5) şi 8 (7) silabe şi amestecuri de 8 (7) şi 6(5) silabe, din categoria versului propriu-zis; de asemenea, versuri de o factură sui-generis, provenite din proză, obţinute prin combinarea unor procedee obişnuite ale versului propriu-zis şi a unor artificii specifice.

Melodia a apărut ca factorul activ (stimulator) al acestei transformări. Ea se prezintă gata structurată, din forme mai vechi, cu celule de tip binar, într-un tipar comun cu al textelor versificate, de factură arhaică (cele propriu-zis rituale). Este greu de spus acum de ce şi de cînd este astfel constituită melodia, ştiut fiind că în cîntare textul şi melodia iau naştere simultan, printr-un proces desfăşurat sub acţiunea bilaterală a celor 2 componente ale cîntecului. (Nu este vorba de momentele concrete ale cîntării în condiţiile formelor gata constituite, cînd un text nou creat se poate adapta la o melodie existentă în memoria interpretului sau invers, ci de stadiul primar al constituirii formei.)

Am înregistrat şi proză propriu-zisă, manifestată ca element activ sau pasiv în raport cu melodia.

Exemplele analizate tind să arate că, acolo unde intensificarea fluxului emoţional stimulează un debit verbal crescut şi unde rolul recitativului sporeşte în compoziţia melodiei, puterea metricii limbii vorbite este mai mare decît a melodiei.

Oricare ar fi elementul subordonat, el nu abdică total de la legile structurii sale şi le afirmă uneori din planul secundar.

În această simbioză, *melodia* se manifestă mult mai frecvent decît textul, atît în planul principal, cît şi în cel secundar, *apărînd ca element preponderent.*

Prin intermediul duratei ritmice şi al accentului, melodia are capacitatea de interpretare şi definire a dimensiunilor şi organizării metrice a textului supus cîntării.

Datorită supleţei sale, pe de o parte, şi puterii sale de a stimula modelarea textului, pe de altă parte, melodia are posibilitatea de a se îngemăna cu texte de cele mai diverse structuri, de la vers pînă la proză, şi de a le aduce la un numitor comun, în raport cu trăsăturile fundamentale ale structurii sale metrice. Ea constituie, prin aceasta, un factor unificator al diverselor categorii de texte pe care le-am urmărit.

În cele de mai sus nu am înfăţişat decît cîteva aspecte ale subiectului. Ar fi utile şi necesare, fără îndoială, o inventariere şi sistematizare, cîndva, a tuturor aspectelor existente.

Dar şi în limita celor expuse se poate reafirma cu certitudine că o cercetare desprinsă de melodie a textului destinat cîntării — fie el vers sau proză — nu poate duce decît la rezultate parţiale sau eronate.

UN ASPECT DE LA RELATION ENTRE TEXTE ET MÉLODIE DANS LE CHANT POPULAIRE ROUMAIN

L'article traite des relations structurales entre le texte et la mélodie du chant funèbre de l'Olténie du Nord et de la Valachie. On présente un système différent de celui que Constantin Brăiloiu a établi dans son œuvre «Le vers populaire roumain chanté» (voir note 1), système signalé à la fin de l'étude citée sans avoir été pourtant traité plus amplement.

On examine la manifestation du caractère syncrétique du chant populaire vocal par des phénomènes d'adaptation réciproque entre le texte et la mélodie, dans un répertoire qui présente des aspects particuliers, provenant du fait que les textes prennent la forme des vers, de dimensions variées, ou bien celle de la prose.

Dans la première partie on distingue dans le cadre du répertoire funèbre, deux catégories : *le chant rituel* proprement dit, à texte en vers, et *la lamentation* (bocet) dont le texte prend tout aussi bien la forme en vers que celle en prose.

On passe ensuite au chant rituel proprement dit. Après avoir relevé la correspondance entre la structure binaire de la cellule mélodique et la dimension bisyllabique des pieds du vers, on mentionne l'alternance des vers hexa-(penta-) syllabiques avec les octo-(hepta-) syllabiques et on montre quelques aspects de l'adaptation de la mélodie à la fluctuation des dimensions du vers.

En conclusion on souligne la possibilitté, fréquente, que la mélodie supplée la syllabe finale qui manque dans un vers catalectique et suggère son existence en doublant la durée du dernier son, ou bien en répartissant deux sons sur la même syllabe.

La seconde partie de l'article, plus ample, a trait à la lamentation.

On démontre le processus de la transformation de la prose en vers, lorsque la mélodie le demande. On examine quelques aspects de ce processus, en démontrant l'importance de la mélodie dans la détermination de la dimension des rangées du texte et on expose les principaux artifices à l'aide desquels on réalise cette transformation.

On signale la possibilité d'insérer entre les rangées versifiées, des fragments de texte non ajustés à la dimension du vers, éventualité qui oblige la mélodie à l'extension de ses incises d'une manière correspondante. Pour un tel cas, on montre l'organisation intérieure des rangées ; d'habitude la mélodie abdique seulement quant à la constance du nombre des unités de l'incise et non pas au principe binaire de leur groupement, et impose, par conséquant, la structuration du texte dans des pieds bisyllabiques tout

comme les vers ; lorsque la mélodie doit pourtant se conformer à l'existence des pieds ternaires du texte, elle résoud parfois cette nécessité dans le cadre de la durée du groupe bisyllabique, en compensant la supplémentation mélodique par un triolet ou bien par la sous-division binaire (en donnant donc une interprétation binaire à l'intercalation ternaire) et d'autres fois aussi par une amplification rythmique, mais dans ce cas, spécialement à l'intérieur d'un fragment récitatif recto-tono et non pas dans un mouvement mélodique proprement dit.

On démontre ensuite la possibilité de la mélodie de suggérer l'isométrie là même où le texte ne la réalise point, la mélodie usant de la prolongation correspondante des sons ou bien des équivalences rythmiques.

On souligne, en conséquence, la capacité versificatrice et unifiante de la mélodie et la nécessité de considérer celle-ci comme principal critérium pour la définition de la structure du texte en tant que vers ou prose.

On exemplifie enfin l'éventualité d'une manifestation active de la structure de la prose ou celle des sommets expressifs, déclamatoires, du texte, sous l'impulsion d'une précipitation émotive ou des ressources psychiques et dramatiques d'une interprète particulièrement sensible et artistiquement douée.

L'exposé se termine par la mention des aspects inhérents à l'entrelacement des structures différentes :

— l'adaptation du texte à la structure de la mélodie, parfois la structure du texte se manifestant aussi, quoique du plan secondaire ;

— l'adaptation de la mélodie à la structure du texte, la structure mélodique se manifestant parfois aussi, mais du plan secondaire ;

— aspects équivoques.

Viennent ensuite des conclusions résumatives qui soulignent la prépondérance, dans l'ensemble du chant, de la structure de la mélodie, ainsi que le démontre le matériel étudié dans une certaine étape de l'évolution du genre.

COMPOZIŢIE ÎN BALADA „ĂI TREI FRAŢI CU NOUĂ ZMEI"

CONSTANTIN ERETESCU

Vom căuta în lucrarea de faţă să punem în lumină structura compoziţională a baladei *Ăi trei fraţi cu nouă zmei*. Folosim în analiză varianta din Ghimpaţi, r. Drăgăneşti-Vlaşca, reg. Bucureşti, furnizată lui Const. Brăiloiu (1 VIII 1935) de către inf. C. Lăcătuş şi reprodusă apoi în volumele Al. I. Amzulescu şi Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1956, p. 48—51 şi Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti E.P.L., 1964, p. 339—342.

Balada ca gen a suscitat interesul cercetătorilor [1], Studiile întreprinse pînă acum s-au referit mai ales la conţinut, la probleme privind clasificarea sau geneza ei. Vom încerca în cele ce urmează să stabilim că balada reprezintă o structură formală sever organizată. *Ăi trei fraţi...* excelează prin rigurozitatea structurii şi acest fapt ne-a făcut să o alegem ca obiect al analizei. Prin construcţie ea exemplifică o schemă pe care o regăsim şi în alte cîntece epice. Aceasta permite ca observaţiile să devină utile în cercetarea pieselor care conţin scheme de compoziţie similare.

Concepînd balada ca o structură, ne-am propus să stabilim inventarul de motive care o compun, să urmărim apoi distribuţia relativă a

---

[1] Cităm cîteva dintre cele mai importante lucrări : N. Iorga, *Balada populară românească. Originile şi ciclurile ei*, în *Istoria literaturii române*, ed. a II-a, Bucureşti 1925, vol I, p. 25—47 ; P. Caraman, *Contribuţie la cronologizarea şi geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de folklor", Cluj, I (1932), p. 53—106 şi II (1933), p. 21—88 ; *Consideraţii critice asupra genezei şi răspîndirii baladei „Meşterul Manole" în Balcani*, in „Buletinul Institutului de filologie română «Al. Philippide »", I. (1934), p. 62—102 ; D. Caracostea, *Mioriţa în Moldova, Fragment din istoria şi estetica epicii poporane române*, în „Convorbiri literare", 49 (1915), p. 1214—1250 ; 50 (1916), p. 615—634, 715—723 ; 53 (1921), p. 144—149 ; 55 (1923), p. 465 — 485 ; C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine* (*La Mioritza*), Geneva, 1946 ; L. Şăineanu, *Legenda Meşterului Manole la greci*, în „Convorbiri literare", 22 (1889), p. 669—702 ; Mihai Pop, *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole*, în „Romanoslavica", IX (1963), p. 427—445 ; O. Bîrlea, *Procesul de creaţie al baladei populare române*, în „Rev. Fundaţiilor", VIII (1941), p. 558—598 ; Al. Amzulescu, *Răscoala ţăranilor din 1907 oglindită în cîntecul popular*, în „Revista de folclor" II (1957), p. 125—147 ; I.C. Chiţimia, *Poezia populară narativă, Balada*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", VI (1957), nr. 3—4, p. 595—651.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 153—164, Bucureşti, 1966

acestor elemente unele față de altele și includerea lor în unități mai complexe (episoade).

Cercetarea textului poeziei populare [2] (în cazul de față a baladei) nu se poate limita la înțelegerea pe planul succesiunii motivelor și implică stabilirea raporturilor de echivalență, opoziție etc. între motive indiferent de locul pe care acestea le ocupă în text.

În lucrare analiza a fost efectuată operîndu-se pe două axe ; una *diacronică* și alta *sincronică*. Pe axa diacronică a fost fixat episodul care implică o succesiune cronologică obligatorie de motive, iar pe axa sincronică se plasează *motivele* [3] *în repetiție* [4].

Întrucît vom face permanente referințe la textul baladei, am socotit necesară reproducerea lui. Textul a fost structurat în episoade și în cadrul acestora în unitățile componente pentru a evidenția sistemul de compoziție. Fiecărei unități îi corespunde o literă, A, B, C, D, E, pentru episodul 1, A_1, B_1. . . A_2, B_2. . . A_3, B_3. . . pentru episoadele 2, 3, respectiv 4. Semnul x corespunde unui vers lipsă presupunînd un sistem repetitoriu perfect.

Balada *Ăi trei frați*... este alcătuită în afara motivului introductiv din serii de cinci unități (A, B, C, D, E ; A_1 B_1, C_1, D_1, E_1 ; A_2, B_2, C_2, D_2, E_2 ; A_3, B_3, C_3, D_3 E_3) aflate în repetiție. Fiecare serie întregește un episod epic. Pentru balada aflată în discuție, fiecare episod (prin motivul final E, E_1, E_2, E_3) se încheie cu decapitarea unui număr de zmei. În repetiție, unitățile de text aflate în componența episodului se reiau cvasiidentic. Motivele E și E_1 sfîrșesc în același mod, cu răpunerea a cîte trei zmei. Ultimul vers al episodului recapitulează raportul de forțe : 52 *Tăie trei, rămase șase* (E) și 83 *Tăie trei*/ 84 *Rămase trei* (E_1). Sistemul de repetiție sugerează că episodul 3 (motivul E_2) va încheia lupta prin uciderea celorlalți trei zmei. Presupunerea nu se realizează însă. Motivul E_2 prezintă un exemplu de disimetrie cu efecte stilistice pregnante. Lupta se termină cu omorîrea a doi zmei, pentru a opune în ultimul episod pe fratele cel mic zmeului mic în vederea înfruntării decisive. În acest sens, motivul E_2, prin versul 109 *Tăie doi, rămase unu*, în loc să încheie balada, creează o nouă opoziție, care proiectează conflictul asupra episodului 4. Acest episod se diferențiază sub aspect calitativ de primele trei, datorită opoziției finale de intens dramatism, ai cărei termeni sînt fratele viteaz și zmeul viteaz.

Lectura baladei scoate în evidență, sub aspect epic, existența a două conflicte (opoziții) care se desfășoară paralel. Primul (complementar) este conflictul dintre fratele cel mare şi fratele cel mic şi cel de-al doilea (fundamental) dintre fratele cel mic şi zmei. Fratele mic, încadrat în ambele conflicte, realizează unitatea epică a baladei. El este angajat într-o dublă opoziţie şi numai izbînda în ambele conflicte îl evidenţiează ca erou. Structura unităţilor episodului şi sistemul de repetiţie în care se cuprind acestea exprimă poetic opoziţiile semnalate.

---

[2] Deși presupunem caracterul sincretic al manifestării folclorice, privim textul ca pe o realitate poetică și nu urmărim relațiile dintre text și muzică.

[3] Claude Lévi—Strauss (*Le geste d'Asdiwal*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses, Extrait de l'annuaire 1958—1959, p. 3—43) studiind mitul, face distincția *secvență/schemă*. Secvențele redau succesiunea cronologică a evenimentelor și sînt organizate în scheme. În același sens am folosit în lucrare noțiunile episod și motiv (unitate de text).

[4] Repetiția, așa cum apare definită în *Gramatica limbii române*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1954, vol. II, p. 248, ca „un procedeu sintactic care constă în repetarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte, cu scopul de a se exprima intensitatea unei acțiuni sau a unei calități, precum și pentru a se exprima unele situații circumstanțiale, ca : durata, distribuția, progresia etc.", este inoperantă în baladă. Aici repetiția se produce la nivelul contextului, la ea participă motive și episoade.

Episoadele epice (pe care le considerăm egale în acest punct al analizei) sînt organizate într-un sistem de opoziţii succesive. Opoziţia celor cinci unităţi ale unui episod este, efect al contiguităţii, o opoziţie de gen şi rezultă din alternanţa motivelor epice cu cele dramatice (A — epic, B — dramatic, C — epic, D — dramatic, E — epic). O reprezentăm prin schema :

A ⟷ B ⟷ C ⟷ D ⟷ E

(Folosim în exemplificare simbolurile convenite pentru primul episod)

În afara opoziţiei de gen, între motivele A şi C, respectiv B şi D, există o opoziţie semantică. În primul caz este o opoziţie între două unităţi epice, în cel de-al doilea între două unităţi dramatice (precizăm că cele patru unităţi [A, B, C, D] redau în fiecare episod conţinutul conflictului de familie). În cadrul fiecărei grupe de opoziţii, prin antiteză, sînt subliniate calităţile morale ale fratelui mic. Le vom urmări :

A	C
17 Strigă fratele cel mare,	31 Strigă fratele cel mic,
18 Căci e mare,	32 Căci e mic
19 Minte n-are,	33 Şi mai voinic,
20 Căci purta haine de domn	34 Tot slujind pe ispravnic,
21 Şi minte n-avea de om,	35 Multă minte-a dobîndit,
22 Către fraţii săi cei mici :	36 Aferim, ce mai voinic :

Pe planul conţinutului, fiecare motiv are la bază contrastul dintre aparenţă şi realitate. Fratele mare nu îndreptăţeşte aşteptările în privinţa inteligenţei care ar trebui să concorde cu vîrsta, iar faptul că purta haine „de domn” nu face decît să-i scoată în relief prostia (21 *Şi minte n-are de om*), opunîndu-se sub toate aspectele fratelui mic.

Remarcăm structura identică a celor două unităţi aflate în opoziţie. Interpretul are în vedere o schemă de construcţie unică, din care compune portretele opuse ale celor doi fraţi. Antonimele *mare/mic*, *minte n-are/ şi* (-i) *mai voinic*, prostia maximă înfăţişată sub aparenţe vestimentare „de domn”/inteligenţa omului de rînd, constituie elementele care diferenţiază cele două portrete. În literatura populară este întîlnită frecvent înfruntarea dintre fraţi (îndeobşte trei), în care fratele mic (mezinul, prîslea) îşi dovedeşte vitejia şi inteligenţa. Calităţile mezinului sînt adesea consemnate printr-un clişeu : *Ăl mai mic/ Şi mai voinic,/ Ce-i cu statul de copil/Şi cu sfatul/De bătrîn. Voinic* include în sfera sa nu numai calitatea de viteaz, ci şi pe cea de inteligent. Necesitatea rimei se pare că a sugerat creatorului popular introducerea termenului *voinic*, care nu reprezintă contrariul perfect la *minte n-are* (prost).

Paralelismul semantic nu înglobează ultimul vers al celor două unităţi. În locul complementului indirect 22 *Către fraţii* ... (A) apare în motivul C o propoziţiune 36 *Aferim, ce mai voinic*, expresie a atitudinii cîntăreţului faţă de fratele viteaz. Prin opoziţie privativă se accentuează lipsa calităţilor morale ale celuilalt frate.

Dacă reprezentăm opoziţia de gen pe orizontală, iar opoziţia semantică pe verticală, opoziţiile în care se află cele două motive faţă de celelalte motive ale episodului pot fi redate astfel :

$$\begin{tikzcd}
\boxed{A} \arrow[r, leftrightarrow] \arrow[d, leftrightarrow] & B \\
C &
\end{tikzcd}$$

şi

$$\begin{tikzcd}
 & A \arrow[d, leftrightarrow] & \\
B \arrow[r, leftrightarrow] & \boxed{C} \arrow[r, leftrightarrow] & D
\end{tikzcd}$$

Motivele B şi D dezvoltă conflictul de familie prin disputa celor doi fraţi. Transcriem paralel replicile :

B	D
23 — Aleleică, fraţii mei,	37 — O dată cu viaţa mea
24 Hai să dăm pe sori-mea,	38 Eu n-oi da pe soră-mea,
25 Pe soră-mea Găftiţa,	39 Pe soră-mea Găftiţa,
26 Să ducă zmeii cu ea,	40 Să ducă zmeii cu ea
27 Ca să ne lungim viaţa !	41 Ca să ne spurce legea !
28 Că ei, vezi, că-s nouă zmei,	
29 Şi noi sîntem numai trei.	
30 Şi-om pieri ca vai de noi !	

Între cele două replici există diferenţe cantitative numai în primul episod. În următoarele, pentru a scoate în relief punctele de vedere deosebite ale fraţilor, interpretul păstrează numai versurile care exprimă opoziţia. În episodul 2 replica fratelui mare este redusă la versurile 24—27 (în motivul B_1 versurile 58—61), în episodul 3 este redusă la versurile 24—25 (în motivul B_2 versurile 91—92), în episodul 4 este reprezentată din nou prin versurile 24—27 (în motivul B_3 versurile 115—118). Replica mezinului rămîne neschimbată, cu excepţia ultimului episod cînd se reduce la versurile 37—38 (în motivul D_3 versurile 120—121). Nu vom analiza aici cauzele care fac ca repetiţia motivelor să nu fie identică, ci vom analiza modul în care se realizează opoziţia în dialog. Motivul D se află în opoziţie semantică perfectă cu motivul B în episoadele 2 şi 4 şi parţială în 1 şi 3.

Analizăm motivul B aşa cum apare el în episoadele 2 şi 4.

Cele două unităţi se găsesc într-un paralelism semantic (de la care face excepţie primul vers al motivului D, 87 — *O dată cu viaţa mea*). Opoziţia semantică se produce numai în două versuri :

B		D
24 Hai să dăm pe sori-mea,	⟷	38 Eu n-oi da pe soră-mea,
27 Ca să ne lungim viaţa !	⟷	41 Ca să ne spurce legea !

În primul vers înlocuirea formei verbale de subjonctiv plural (*a da*) — *să dăm* prin cea de viitor popular forma negativă (*n-oi da*) realizează antonimia semantică, subliniată în motivul D de determinările circumstanţiale 37 — *O dată cu viaţa mea*. Pronumele personal (*eu*) realizează antonimia semantică cu forma de pronume personal la plural (*noi*) inclus în forma verbului (*să dăm*). Prezenţa lui este expresia lingvistică a desolidarizării de propunerea fratelui mare. În cel de-al doilea vers interpretarea în termeni morali a acţiunii urmează drumuri inverse : *să ne lungim viaţa/ să ne spurce legea*. Interpretul popular subliniază principiile morale deosebite ale celor doi protagonişti şi participă emoţional în relatarea acţiunii. Primul urmăreşte să-şi menţină viaţa, cel de-al doilea apără un principiu etic.

O expresie a afecţiunii sale îndreptată către fratele mic este interjecţia *aferim* care urmează seriei de calităţi morale prin care a fost caracterizat.

Remarcăm totodată că în dialog — şi numai aici — apar elemente de limbă vorbită : forme de viitor popular, *oi da*, interjecţii, *aleleică*, *hai*, *aferim* şi expresii *a lungi viaţa*, *a spurca legea*.

Reprezentarea grafică a opoziţiilor celor două motive în contextul motivelor episodului este următoarea :

$$\begin{tikzcd}
A \arrow[r, leftrightarrow] & \boxed{B} \arrow[r, leftrightarrow] \arrow[d, leftrightarrow] & C \\
& D &
\end{tikzcd}$$

şi

$$\begin{tikzcd}
& B \arrow[d, leftrightarrow] \\
C \arrow[r, leftrightarrow] & \boxed{D}
\end{tikzcd}$$

Ansamblul opoziţiilor în care sînt cuprinse cele patru motive discutate poate fi reprezentat prin schema :

$$\begin{tikzcd}
& & A \arrow[r, leftrightarrow] \arrow[d, leftrightarrow] & B \arrow[d, leftrightarrow] \\
A \arrow[r, leftrightarrow] \arrow[d, leftrightarrow] & B \arrow[r, leftrightarrow] \arrow[d, leftrightarrow] & C \arrow[r, leftrightarrow] & D \\
C \arrow[r, leftrightarrow] & D & &
\end{tikzcd}$$

Atît conflictul de familie, cît şi conflictul dintre fratele mic şi zmei are la bază un principiu etic, care este mobil al eroismului. Împotriva voinţei fratelui mare, mezinul — păstrător al tradiţiei — nu permite căsătoria sorei sale Găftiţa cu cei de altă lege şi provoacă prin aceasta declanşarea conflictului fundamental.

Motivul E care concentrează acţiunea epică a fiecărui episod, redă lupta dintre fratele mic şi monştri şi se desfăşoară paralel cu primul conflict.

În structura baladei, motivul E nu se opune unei alte unităţi narative decît în contextul contiguităţii motivelor epice şi dramatice. Descriind lupta, el conţine opoziţia în însăşi structura motivului.

O serie de mijloace lingvistice redau momentul înfruntării. În partea a doua a motivului accentul cade asupra acţiunii, după cum o dovedeşte bogăţia seriei de imperfecte plasate în rimă : 48 *O dată se* **opintea**, /49 *Paloș din teacă* **scotea**/50 *Și frumos mi-l* **azvîrlea**/51 *Și trei zmei că mi-și* **tăia** ! În episodul 4 care prezintă lupta dintre fratele cel mic şi zmeul cel mic, seria de imperfecte este amplificată, extinzîndu-se asupra a opt versuri : 144 *Pe soru-sa o-***aduceau**,/145 *Și zmeul că mi-o* **vedea**,/146 *Leșin la inimă-i* **da**/147 *Și zmeul că se-***nmuia**. . . /148 *Dar fratele ce-mi* **făcea** ?/149 *Paloșul că mi-l* **scotea**/150 *Cap de trup că* **depărta**/151 *Și zmei se* **curăța** . . . Utilizarea verbelor de mişcare accentuează caracterul dinamic al acţiunii. Menţionăm că toate celelalte motive ale baladei nu atestă prezenţa seriei de imperfecte.

Atitudinea subiectivă a interpretului popular este simţită permanent. Pe planul acţiunii el nu descrie decît faptele mezinului. Acesta *cu zemii se lua*, *paloș din teacă scotea* etc. Pe plan lingvistic, satisfacţia interpretului pentru actul răpunerii zmeilor este consemnată prin întrebuinţarea dativului etic (50 *Și frumos* **mi**-*l azvîrlea* [Paloşul] ; 51, 108 *Și trei* (*doi*) *zmei că* **mi**-*și tăia*). În ultimul episod dativul etic al participării apare în patru versuri (deci mai mult decît în toate celelalte episoade la un loc), desigur pentru că mezinul se află angajat în cea mai grea încercare : 142 *Și zmeul ca să* **mi**-o *vază*/145 *Și zmeul că* **mi**-*o vedea*/148 *Dar fratele ce-***mi** *făcea* ?/145 *Paloșul că* **mi**-*l scotea*. Dintre ele, primul dativ al participării este al fratelui, iar celelalte ale interpretului. Faţă de episoadele anterioare, în ultimul apar descrise atitudinile ambilor luptători, motivul structurîndu-se în două momente distincte. Versul 148 *Dar fratele ce-mi făcea* ? separă printr-o interogaţie retorică cele două momente.

În evoluţia conflictului baladei, concepţia diferită a celor doi fraţi duce la declanşarea luptei dintre mezin şi zmei. Faptul că mezinul răpune într-o primă luptă trei zmei asigură posibilitatea reluării opoziţiilor într-un nou cadru. Totodată, prin faptul că fratele nu ucide toţi zmeii din prima încercare, se sugerează ideea unei limite a puterii mezinului. La reluarea luptei, acesta ucide încă trei, iar a treia oară numai doi. Detaliul introduce un nou concept, acela al diferenţei de putere în rîndul zmeilor. Presupunînd că ei sînt de forţe egale, încercarea a treia trebuia să fie decisivă. Prin analogie, conchidem că între zmei, ca şi între fraţi, ultimul este cel mai viteaz. Naraţiunile populare ca şi baladele fantastice oferă numeroase exemple în acest sens. O variantă a baladei *Ăi trei frați*. . . explicitează chiar această concluzie : *Rămînea zmeul cel mic,/Căci e mic,/Şi mai voinic, /Amîndoi s-au potrivit. . .* [5]

Prin introducerea ideii de gradaţie a puterii zmeilor se renunţă la sistemul de compoziţie *trei* + *trei* + *trei* care fusese sugerat în primele două episoade. Este surprinzător de aceea faptul că în episodul 2 sînt uciși trei zmei. Aceasta ne conduce la ideea contaminării în balada discutată a două sisteme compoziţionale. Primul presupune un grup divizibil prin trei, în cazul nostru nouă zmei, răpuşi în trei încercări egale. Cel de-al doilea, un grup de trei în cadrul cărora există o marcantă gradaţie (alegem din multiplele exemple pe care le oferă basmele noastre : primul zmeu aruncă buzduganul de la trei poşte depărtare, al doilea de la şase, al treilea de la nouă ; primul zmeu îl îngroapă pe Făt-Frumos în pămînt pînă la genunchi, al doilea pînă la brîu, al treilea pînă la grumaz etc.). Ei sînt uciși în trei încercări succesive, unul cîte unul. Cele două sisteme sînt izomorfe, sistemul de compoziţie bazat pe schema *trei* + *trei* + *trei* fiind evident comparabil cu *unu* + *unu* + *unu*.

Primele două episoade ale baladei nu sugerează existenţa unei gradaţii a forţei monştrilor. Ea este introdusă în episodul 3 şi dezvoltată în 4. Schema rezultată este *trei* + *trei* + *doi* + *unu* şi provine din *trei* + *trei* + *trei*/(*unu* + *unu*) + *unu*/.

În virtutea celei de-a doua scheme de compoziţie care evidenţiază gradaţia, ar fi trebuit ca lupta cu fiecare din penultimii doi zmei să fie descrisă separat. Însă numai zmeul cel mic apare diferenţiat de ceilalţi doi, prezentaţi global. Gradaţia are ca scop reliefarea puterii ultimului dintre ei. Acesta are cel puţin puterea primilor trei zmei sau a celor doi zmei uciși înaintea sa. (Este cel puţin mai puternic fiindcă le-a supravieţuit). Prin aceasta, forţa lui devine comparabilă cu a fratelui mic, iar opoziţia rezultată de aici de maximă intensitate.

Ascultătorul, familiarizat cu schema compoziţională a cîntecului epic şi a basmului, percepe cu interes structura nouă, rezultată din contaminare, aşa cum ne apare în balada *Ăi trei fraţi cu nouă zmei*. Ea stă la baza sistemului de repetiţie [6] din baladă.

Grupul de motive care compune un episod apare repetat, după cum a reieşit din cele spuse pînă acum, de patru ori. Succesiunea motivelor în cadrul fiecărui episod este fixă. Nici unul nu prezintă vreun caz de eliminare sau inversiune a unuia dintre motive. Episodul 1 reproduce integral motivele care vor fi apoi reluate prin repetiţie. Semnalăm un singur vers lipsă : după versul 47 în episoadele 2, 3, 4 apare un vers în plus, care, presupunînd un sistem de repetiţie perfect, putem spune că a fost omis în primul episod. Este versul 79, 105, 128 *Făr'de pic* (*Fără pic*) *de*

---

[5] Al. Amzulescu, *Voinicii*, balade prelucrate de. . . , Edit. Tineretului, Bucureşti, 1956, p. 29.

[6] Într-un alt context, Claude Lévi-Strauss formulează o opinie asupra repetiţiei, pe care o reproducem mai jos, considerînd că este valoroasă pentru înţelegerea procedeului : „. . . s-a pus frecvent întrebarea pentru ce miturile si în general literatura orală utilizează atît de frecvent duplicarea, triplicarea, cuadruplicarea aceleiaşi secvenţe. Dacă ipoteza noastră este acceptată, răspunsul este simplu. Repetiţia are o funcţie proprie, anume aceea de a evidenţia structura mitului'' (trad. ns.) (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurelle*, Paris, 1958, p. 254).

năduşeală. . . (fără istov), care se referă la aspectul luptei purtate între frate şi zmei. Toate episoadele reiau, cu o serie de diferenţe pe care le vom enumera, episodul 1. Acesta fiind cel mai complet are şi cea mai mare întindere (36 de versuri) faţă de următoarele (episodul 2 conţine 32 de versuri (de fapt 31, deoarece un vers este grafiat fragmentat datorită unei rime interne), episodul 3, 25 de versuri, iar ultimul 42 de versuri). Aici repetiţia motivelor este numai parţială (110 — 128 — 19 versuri). Episodul luptei dintre frate şi zmeu creşte vizibil (22 de versuri faţă de 5 versuri în cîte apare descrisă lupta în episoadele anterioare).

Dar fiind caracterul oral al genului, ca şi faptul că fiecare baladă trăieşte prin variantele în care apare, omisiunile de versuri din motivele episoadelor 2, 3, 4 faţă de primul nu ne îngăduie să considerăm aceste episoade incomplete în raport cu primul. Ascultătorul informat asupra caracterului relaţiilor dintre fratele mic şi zmei constată în episoadele următoare că natura raporturilor nu a fost schimbată. Pentru interpret este esenţială menţinerea structurii de compoziţie a episoadelor. Aceasta îi permite să elimine repetarea monotonă a motivelor şi să le poată reduce dimensional.

Textul complet al motivului A apare de două ori în poziţii simetrice (episodul 1 şi 3). Celelalte două episoade (2 şi 4) omit versul 22 (A), 90 (A_2) *Către fraţii lui cei mici*. Absenţa versului nu-l privează însă pe ascultător de informaţie, pentru că prezenţa şi absenţa lui regulată extinde informaţia şi asupra episoadelor în care versul nu apare. O cauză a omiterii lui poate fi şi dislocarea, care face ca în frază între complementul indirect (*către fraţi*. . . versul 6) şi verb (*strigă*, versul 1) să fie o distanţă mare.

În repetiţia motivului B (B_1, B_2, B_3) semnalăm un număr mai mare de omisiuni ; versul 23 (B) — *Aleleică, fraţii mei* apare o singură dată în primul episod, ca şi ultimele trei versuri ale motivului (B 28 *Că ei, vezi, că-s nouă zmei,*/29 *Şi noi sîntem numai trei*/30 *Şi-om pieri ca vai de noi*), ceea ce reduce motivul B la patru versuri. Episodul 3 reduce însă şi acest motiv de patru versuri la unul de două : 91 (B_2) — *Hai să dăm pe soră-mea* /92 *Pe soră-mea Găftiţa* ! Efectul stilistic rezultat din această reducţie, căreia îi corespunde una simetrică a motivului D cu care se află în opoziţie, va fi analizat mai jos.

După o repetare identică a motivului C în C_1 (episodul 2), urmează o simplă referire la el în episoadele 3 şi 4 (93 C_2), (119 C_3) *Iar strigă fratele-ăl mic.*

Motivul D, repetat identic în episoadele 2,3 (D_1, D_2) prezintă numai în ultimul episod lipsa ultimelor trei versuri : 39 (D), 70 (D_1), 96 (D_2) *Pe soră-mea Găftiţa*/40 (D), 71 (D_1), 97 (D_2) *Să ducă zmeii cu ea*/41 (D)$_1$ 72 (D_1) 98 (D_2) *Ca să ne spurce legea* !

Opoziţia semnatică a motivelor B şi D se evidenţiează şi în dimensiunea diferită a replicilor celor doi fraţi. Motivele B şi D în episodul 3 au următoarea formă :

B_2

91 — Hai să dăm pe soră-mea,
92 Pe soră-mea Găftiţa !

şi

D_2

94 — O dată cu viaţa mea
95 Eu n-oi da pe soră-mea,
96 Pe soră-mea Găftiţa,
97 Să ducă zmeii cu ea
98 Ca să ne spurce legea !

faţă de episodul 4 în care se prezintă astfel :

B_3

115 — Hai să dăm pe soră-mea,
116 Pe soră-mea Găftiţa
117 Să ducă zmeii cu ea
118 Ca să ne lungim viaţa!

şi

D_3

120 — O dată cu viaţa mea
121 Eu n-oi da pe soră-mea !

Cantitatea diferită sub aspect lexical a replicilor celor doi fraţi are consecinţe stilistice. Interpretul, de regulă un talentat actor, crează prin prezentarea completă sau fragmentată a motivelor momente de intensitate dramatică. Desigur că în manifestarea vie a genului, prin melodie şi gestică, aceasta este scoasă în evidenţă cu şi mai multă pregnanţă. Lipsa ultimelor versuri ale motivului D_3 apropie declanşarea luptei.

Motivul E prezintă cel mai mic număr de versuri omise în repetare. În afara versului *Făr'de pic* (*Fără pic*) de *năduşeală*. . . care lipseşte în episodul 1, celelalte două omisiuni apar în episodul 2, unde după versul 82 ar fi trebuit să fie versul *Şi trei zmei că mi-şi tăia* !, neatestat, şi în episodul 3, după versul 105 ar fi trebuit să fie versul *O dată se opintea*, de asemenea neatestat. Versul care lipseşte într-un episod apare cu regularitate în toate celelalte. Presupunem că în acest caz omisiunea este întîmplătoare, datorată fără îndoială faptului că interpretului „i-au scăpat” aceste versuri.

Descrierea luptei dintre frate şi zmeu în episodul 4 este dezvoltată faţă de cele anterioare, aşa încît compartarea lor este numai parţial posibilă. Într-o ultimă replică, fratele mic reia parţial replica fratelui mare : 130 (E_3) — *Aleleică fraţii mei,*/. . . /139 *Aduceţi pe soră-mea,*/140 *Pe soră-mea Găftiţa*. Gestul are însă o semnificaţie cu totul diferită, explicată în continuare : 141 (E_3). *Scoaţă capul pe fereastră*/142 *Şi zmeul ca să mi-o vază*/143 *Leşin la inimă-i cază*. Conţinutul versurilor nu înfăţişează gestul mezinului în sensul unei trădări a principiului etic în numele căruia luptă, ci reprezintă o dezvoltare a conflictului de familie prin semnificaţia diferită pe care o capătă invitaţia de a o aduce pe sora sa. Interpretul nu-şi îngăduie să omită versuri din ultimul motiv pentru că acesta redă conflictul fundamental al baladei. Din această cauză, motivul E este cel mai bine conservat.

Comparînd cantitatea de versuri în care se realizează opozițiile în fiecare episod, observăm că, dimensional, motivul E (respectiv E_1, E_2) rămîne neschimbat pînă la ultimul episod, în care este brusc amplificat, spre deosebire de motivele care redau conflictul de familie (A, B, C, D, A_1, B_1. . . etc.), ale căror dimensiuni descresc progresiv. În episodul 4, care pe plan epic prezintă opoziția unică fratele mic/zmeul mic, conflictul fundamental devine dominant atît relativ (prin reducerea dimensiunii motivelor A_3, B_3, C_3, D_3), cît și absolut (prin amplificarea motivului E_3). Schema de mai jos prezintă cantitatea de versuri prin care sînt redate în fiecare episod cele două conflicte :

	Episodul			
	1	2	3	4
Conflictul complementar	25	20	14	12
Conflictul fundamental	11	12(11)	11	30

Semnalînd lipsa unor versuri într-un episod sau altul, nu deducem din aceasta că motivele episoadelor respective prezintă lacune, că interpretul nu a dat atenția cuvenită textului în repetiție, în fine, că forma redusă a unor motive este o dovadă a valorii artistice scăzute a acestora față de textul lor complet, din primul episod. Episoadele baladei nu pot fi studiate izolat, ele nu au autonomie și nu pot fi înțelese decît în contextul celorlalte motive cu care realizează o unitate. Repetiția în folclor, ca și în arta cultă nu se realizează mecanic, printr-o reluare identică a motivelor, ci prin disimetrie. Versurile au fost considerate ca omise, presupunînd repetiția identică a tuturor motivelor, ceea ce nu este posibil. Bazîndu-ne pe repetiția motivelor am reconstituit textul integral al unui episod pentru această variantă a baladei. Am urmărit, prin raportare la el, diferențele de text care apar în repetiția celorlalte episoade și efectele stilistice rezultate din repetarea lor asimetrică. Subliniem că importantă este respectarea schemei repetitorii (succesiunea fixă a motivelor în cadrul fiecărui episod) și nu a textului atît de labil în folclor. Repetiția asimetrică devine un procedeu prin care se menține interesul ascultătorului (cititorului) pentru acțiunea baladei.

Motivul introductiv plasează conflictul eroic în coordonate spațio-temporale specifice basmului. Timpul acțiunii este prezentul atemporal, care joacă rol de laitmotiv gramatical [7]. Timpul verbal transferă acțiunea

---

[7] Vezi Roman Jakobson et. B. Cazacu, *Analyse du poème* **Revedere** *de Mihail Eminescu*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", Edition de l'Academie de la République Populaire Roumaine, 1962, vol. 1, p. 51.

Ăi trei frați cu nouă zmei

1 Foaie verde usturoi,
2 Usturoi
3 În patru foi,
4 Ce război
5 În sat la noi?
6 Ce gîlceavă
7 'N ce dumbravă?
8 Dar gîlceava cine-o face?
9 Ăi trei frați cu nouă zmei
10 Pentru-o sor' care-o au ei :
11 Pentru sori-sa Gafta,
12 Frumoasă ca icoana,
13 Dreaptă ca lumînarea,
14 Și zmeii-au vrut ca s-o ia,
15 Frații ei nu vor s-o dea
16 Ca să le spurce legea...

17 Strigă fratele cel mare,
18 Căci e mare,
A 19 Minte n-are,
20 Căci purta haine de domn
21 Și minte n-avea de om,
22 Către frații săi cei mici :

23 — Aleleică, frații mei,
24 Hai să dăm pe sori-mea,
25 Pe soră-mea Găftița,
B 26 Să ducă zmeii cu ea,
27 Ca să ne lungim viața!
28 Că ei, vezi, că-s nouă zmei,
29 Și noi sîntem numai trei
30 Și-om pieri ca vai de noi!

31 Strigă fratele cel mic,
32 Căci e mic
C 33 Și mai voinic,
34 Tot slujind pe ispravnic,
35 Multă minte-a dobîndit,
36 Aferim, ce mai voinic :

37 — O dată cu viața mea
38 Eu no-i da pe soră-mea,
D 39 Pe soră-mea Găftița,
40 Să ducă zmeii cu ea
41 Ca să ne spurce legea!

42 Foaie verde usturoi,
43 Și puse sorocul joi,
44 Și ieșiră la război,
45 Și cu zmeii se lua
46 Zi de vară
E 47 Pînă-n seară.
X
48 O dată se opintea,
49 Paloș din teacă scotea,
50 Și frumos mi-l azvîrlea,
51 Și trei zmei că mi-și tăia!
52 Tăie trei, rămase șase.

53 Iar strigă fratele mare,
54 Căci e mare,
A_1 55 Minte n-are,
56 Căci purta haine de domn
57 Și minte n-avea de om :
X

X
58 — Hai să dăm pe soră-mea,
59 Pe soră-mea Găftița
B_1 60 Să ducă zmeii cu ea
61 Ca să ne lungim viața!
X
X
X

62 Iar strigă fratele-ăl mic,
63 Căci e mic,
C_1 64 Și mai voinic,
65 Tot slujind pe ispravnic,
66 Multă minte-a dobîndit,
67 Aferim, ce mai voinic :

68 — O dată cu viața mea,
69 Eu no-i da pe soră-mea,
D_1 70 Pe soră-mea Găftița,
71 Să ducă zmeii cu ea
72 Ca să ne spurce legea!

73 Foaie verde usturoi,
74 Și puse sorocul joi
75 Și ieșiră la război :
76 Și cu zmeii se lua
77 Zi de vară
E_1 78 Pînă-n seară
79 Făr' de pic de nădușeală...
80 O dată se opintea
81 Paloș din teacă scotea,
82 Și-așa bine-l azvîrlea,
X
83 Tăie trei,
84 Rămase trei.

85 Iar strigă fratele-ăl mare,
86 Căci e mare,
A_2 87 Minte n-are,
88 Căci purta haine de domn
89 Și minte n-avea de om,
90 Către frații lui cei mici :

X
91 — Hai să dăm pe soră-mea,
92 Pe soră-mea Găftița!
B_2 X
X
X
X
X

93 Iar strigă fratele-ăl mic :
X
C_2 X
X
X
X

94 — O dată cu viața mea
95 Eu no-i da pe soră-mea,
D_2 96 Pe soră-mea Găftița,
97 Să ducă zmeii cu ea
98 Ca să ne spurce legea!

99 Foaie verde usturoi,
100 Și puse sorocul joi
101 Și ieșiră la război :
102 Și cu zmeii se lua
103 Zi de vară
E_2 104 Pînă'n seară
105 Făr' de pic de nădușeală...
X
106 Paloș din teacă scotea
107 Și-așa bine-l azvîrlea
108 Și doi zmei că mi-și tăia.
109 Tăie doi, rămase unu.

110 Iar strigă fratele-ăl mare,
111 Căci e mare,
A_3 112 Minte n-are,
113 Căci purta haine de domn,
114 Și minte n-avea de om.
X

X
115 — Hai să dăm pe soră-mea,
116 Pe soră-mea Găftița
B_3 117 Să ducă zmeul cu ea
118 Ca să ne lungim viața!
X
X
X

119 Iar strigă fratele-ăl mic :
X
C_3 X
X
X
X

120 — O dată cu viața mea
121 Eu no-i da pe soră-mea!
D_3 X
X
X

122 Și iar verde usturoi,
123 Și fuse sorocul joi
124 Și ieșiră la război.
125 Amîndoi că se luau
126 Zi de vară
E_3 127 Pînă-n seară,
128 Fără pic de nădușeală...
129 Fratele ăl mic striga :
130 — Aleleică, frații mei,
131 Săriți, frați,
132 De-mi ajutați!
133 Mîinile mi s-a-ncordat,
134 Ochii mi s-au tulburat,
135 De balele zmeilor
136 De limbile șerpilor,
137 Șerpilor,
138 Procleților!
139 Aduceți pe soră-mea,
140 Pe soră-mea Găftița.
141 Scoață capul pe fereastră
142 Și zmeul ca să mi-o vază,
143 Leșin la inimă-i cază!
144 Pe soră-sa o-aduceau,
145 Și zmeul că mi-o vedea,
146 Leșin la inimă-i da
147 Și zmeul că se-nmuia...
148 Dar fratele ce-mi făcea?
149 Paloșul că mi-l scotea,
150 Cap de trup că-i depărta
151 Și de zmei se curăța...

fantastică a luptei dintre frate și zmeu de pe planul alegoriei pe planul realității. În același sens operează și precizările privind locul acțiunii : 5 *În sat la noi* /.../ 7 *'N cea dumbravă.*

Cadrul acțiunii este situat între realul indeterminat și alegorie. Între aceste planuri corespondențele sînt reciproce și se datoresc drumurilor inverse pe care le parcurg cei doi termeni ai opoziției fundamentale. Zmeii sînt proiectați de pe planul mitologiei în cel al realului, spre deosebire de fratele mic, care prin calitățile sale capătă trăsăturile unui erou mitic.

Cercetarea întreprinsă asupra baladei a pus în lumină o structură evidentă pe plan compozițional. Repetiția, procedeu atît de frecvent în folclor, face ca structura să fie cu atît mai ușor de sesizat, deosebindu-se prin aceasta de literatură, unde măiestria constă tocmai în mascarea construcției. Simetria este explicabilă funcțional prin necesități mnemotehnice. Ea se explică prin reluarea unor episoade cu aceeași schemă logică, pe care se brodează, interpretul dispunînd pentru aceasta de unități la nivelul sintagmei sau chiar al motivului. Compoziția exclude improvizația, care se manifestă restrîns și constă mai ales în augmentarea unor motive prin cîte un detaliu, care astfel se reliefează în mod deosebit.

Fiind o manifestare sincretică, realizarea baladei este de neconceput fără muzică. Cercetările efectuate asupra relației dintre textul baladei și muzică au stabilit că în genere melodia respectă diviziunea logică a textului pe unități semantice conturate. Pentru că interpretul percepe structura cînteculuі epic, se pot stabili corespondențe între fraza muzicală și unitatea de text. Pe de altă parte, textul este structurat și de interludiile care urmează unei unități semantice și care reiau instrumental fragmente melodice apărute în fraza muzicală anterioară.

Lectura baladelor sugerează apropiere între structura acestora și a colindelor, deși, prin dimensiuni, colindele nu permit repetarea atît de amplă a unităților componente, iar schema nu apare atît de evidentă. Repetiția în forma întîlnită în baladă nu apare în doină. Deosebirile sînt determinate de specificul genului. În baladă se impune o succesiune cronologică a motivelor, care trebuie respectată datorită acțiunii epice și se realizează atît pe plan diacronic, cît și sincronic, față de doină unde repetarea se produce pe plan sincronic, pe baze echivalente. Repetiția are loc la nivelul frazei și față de baladă este unidimensională.

În urma încercărilor lui Propp de a stabili o structură a basmului, în locul inventarelor de motive ale lui Aarne și Thompson, se pot stabili apropieri între acest tip de baladă și basm. Apropierile sînt datorate structurilor asemănătoare.

Deși similitudini de structură permit apropiere între genuri diferite, modurile particulare de realizare ale schemei compoziționale le individualizează.

Considerăm că analize similare întreprinse asupra unor piese folclorice s-ar dovedi utile și ar face posibile diferențieri la nivelul structurării formale între diferite genuri ale poeziei folclorice, eventual, între poezia folclorică și cea cultă.

LA COMPOSITION DU CHANT ÉPIQUE « LES TROIS FRÈRES ET LES NEUF MONSTRES »

L'auteur se propose d'établir la structure compositionnelle du chant épique « Les trois frères et les neuf monstres » (*zmei*).

Dans ce but, le texte est divisé en épisodes et, à l'intérieur de ceux-ci, en motifs (unités de texte) constitutifs. L'analyse se poursuit sur deux axes : l'axe diachronique, des relations qui s'établissent entre la succession des motifs, et l'axe synchronique, des relations qui s'établissent entre les différents schémas selon lesquels le même motif se répète.

Le texte analysé se constitue par la répétition d'un épisode unique (ayant cinq motifs constitutifs) et se trouve structuré sur un double conflit : un conflit complémentaire, entre les trois frères, et un conflit fondamental, entre le frère cadet et les monstres fabuleux. Des oppositions correspondent aux deux conflits, à chaque niveau de l'expression.

La répétition disymétrique nous permet de reconstituer le texte « idéal » de l'épisode, vis-à-vis duquel on peut examiner les écarts stylistiques, favorisés par la répétition partielle, enrichie (ou appauvrie) des motifs.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée aux similitudes existant, quant à la structure compositionnelle, entre le chant épique et d'autres genres folkloriques.

STILUL COMPOZIT ÎN TEXTELE DE DOINĂ DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

MONICA BRĂTULESCU

Înainte de a intra propriu-zis în subiect, considerăm necesar să precizăm a) că ne propunem să supunem analizei doar un aspect al poeticii textelor de doină și b) că folosim termenul de „compozit" în sensul său etimologic, nicidecum cu o nuanță peiorativă.

Prezența stilului compozit în doina oltenească trebuie pusă în legătură cu coordonatele mari ale genului.

1. Dacă din punct de vedere muzical doina poate fi caracterizată ca o specie distinctă, din punct de vedere literar definirea doinei ridică probleme multiple. Se poate afirma că în majoritatea cazurilor raportul dintre melodie și text este destul de lax. Astăzi cele mai multe texte din repertoriul doinei circulă paralel și pe melodii de joc și de cîntec. Cu referire la stil este poate mai propriu să vorbim de „textele care circulă pe melodii de doină" și nu de „doină"[1].

2. În Oltenia subcarpatică, pe melodii de doină se cîntă texte care aparțin unor genuri sau specii diverse ; întîlnim pe melodii de doină fragmente sau nuclee de baladă, colindă, cîntec de leagăn, ceremonial de nuntă, strigătură, cîntec de pahar, cîntec nou.

3. Interferența unor genuri și specii diverse, ca și permeabilitatea funcțională a doinei — ca gen de toate zilele — la faptul divers, la cotidian anunță o sferă tematică foarte largă. Ideea destul de răspîndită că doina ar aparține ca specie strict liricii i se poate atribui lui Alecsandri [2]. Cercetarea repertoriului și tematicii textelor cîntate pe melodii de doină nu coincide cu această imagine. Enumerăm categoriile tematice mari : teme sociale (haiducie, hoție, săracul și bogatul, copilul străin, texte poli-

---

[1] În cursul expunerii, pentru a evita repetițiile, ne-am văzut nevoiți să întrebuințăm cu referire la texte și termenul de doină.

[2] Vasile Alecsandri, în prefața la *Poesii populare ale Romănilor*, București, 1866, p. XII, definește astfel genul : „Doinele cuprindu tóte cânticele de doruri de iubire și de jale".

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 165 – 175, București, 1966

tice), teme domestice (mici episoade sau drame familiale), tema bătrîneții și morții (raportarea bătrîneții la codru, tocmeala cu moartea), tema dragostei (expusă amplu în stadii și ipostaze diferite). Concret, în foarte multe texte de doină hotarul dintre aceste categorii se șterge — temele se îmbină și se substituie.

4. Textele doinei oltenești beneficiază de un suport muzical foarte mobil. Melodia, bazată pe improvizație, îngăduie nelimitat [3] extinderea textului. „Dacă vrei o cînt cît de lungă, bag cuvinte cîte vrei" spune informatorul Trică Bălăceanu (31 a. I. 10 174, Izverna, Baia de Aramă). Întîmpinăm uneori doine reduse la patru versuri (v. mg. 1 940 k, Lupșa de Sus, Strehaia). Alteori textul atinge lungimi considerabile (v. de ex. doina „Cînd aud cucul cîntînd", fg, 11 815, Baia de Aramă, 67 versuri). Dimensiunea atît de elastică a textelor de doină depinde de circumstanțe subiective — buna sau proasta dispoziție a informatorului, momentul prielnic sau nepotrivit —, ca și de un factor permanent în folclor, volumul datelor tradiționale pe care respectivul interpret le deține, capacitatea sa artistică.

5. La genurile legate de ceremoniale, textul a căpătat prin funcție și tradiție o formă relativ fixă, iar versurile o succesiune prestabilită [4]. Spre deosebire de aceste genuri, doina nu se conformează unor tipare rigide ; sînt destul de rare textele care păstrează în trecerea de la o variantă la alta o oarecare stabilitate. Procedeul de compoziție dominant în textele doinei oltenești este asocierea liberă a motivelor — unități stilistice — pe care bunul interpret le deține prin tradiție și le manevrează cu agilitate. De obicei, de la o variantă la alta de doină motivele își schimbă poziția. De exemplu, motivul „Cînd aud cucul cîntînd / Și mierluța șuierînd" apare cîteodată în primele versuri (v. mg. 1939 g, Lupșa de Sus, Strehaia sau fg. 7 251, Stroești, Baia de Aramă), iar alteori intervine abia în dezvoltarea temei (v. de ex. mg 1. 974, Ștefănești, Drăgășani, versurile 119—121. Motivul turturelei care-și răsfiră penele „Ca mîndruța din sprîncene / Și resfiră și din cioc / Ca mîndruța din mijloc" îl întîlnim cînd ca motiv median (v. de ex. fg. 7 093 d, Comănești, Baia de Aramă, versurile 7—11), cînd în finalul doinelor (v. de ex. mg. 1 053, Lelești, Tg.-Jiu, versurile 16—19). Materialul oferă exemple de acest fel la tot pasul. În unele texte aglutinarea de motive are un caracter mecanic ; interpretul doinei trece de la un motiv la altul fără a ține seama de rotunjimea textului în ansamblu. Un asemenea caz întîmpinăm într-un text din Tîrgu-Jiu (disc 793). Doina debutează cu un motiv tipic de primăvară : „Primăvara cînd sosește / Toată lumea veselește, / Neica de plug se gătește" etc. Se succede apoi un motiv pe tema tocmelii cu moartea : „Și dă-mi zile să trăiesc / Viața să mi-o chibzuiesc...". Apoi abrupt se trece la două motive erotice : „Și-am avut și eu într-o vreme / Un puișor la plăcere, / L-am iubit, l-am sărutat, / Di la mînă mi-a scăpat..." și „Pe mîndra de-o am acuma / N-aș da-o pe toată lumea...". Asistăm de fapt la un potpuriu de motive. Cei mai mulți interpreți însă nu asociază motivele la întîmplare ; aglutinarea urmărește expunerea gradată în scopul obținerii unui text organic

---

[3] Ne referim la numărul versurilor și nu la structura lor metrică.

[4] Desigur nu în mod riguros.

alcătuit (v. de ex. doina „Poteceaua de pe culme”, mg. 1 940 i, Lupşa de Sus, Strehaia).

Rezultanta şi corespondentul acestor caractere ale doinei este stilul compozit. Stilul compozit se caracterizează prin :

I. Îmbinare, alternanţă şi substituire reciprocă între mijloacele specifice unor genuri anume.

II. Decalaje stilistice, frecvenţa detaliilor tari, a imprecaţiilor şi înjurăturilor, utilizarea şabloanelor.

I. Temele strict epice, ne referim la texte cunoscute din repertoriul baladei, au în doină un pronunţat caracter dramatic. Tipul de baladă „Moşneag bătrîn” — „Uncheşelul”, cum i se spune în zona de care ne ocupăm —, debutează abrupt cu o întrebare : „Ce faşi moşule-n grădină ?” (mg. 1 941 g, Lupşa de Sus, Strehaia). Relatarea întîmplării — povestirea propriu-zisă, care se extinde pe versurile următoare — este un dialog, răspunsul moşului : „Scot via din rădăcină / Că n-are cui să rămînă, / C-am avut un ficioraş...”. În alte doine, dramatizarea epicului este împinsă mai departe. Doina „Naşul cu fina”, după o introducere epică sumară („Colea-n vale-ntră izvoară / Iest-un naş c-o finişoară”, mg. 1 988 j, Lupşa de Jos, Strehaia), se organizează într-o succesiune de dialoguri. Spicuim spre exemplificare cîteva fragmente de dialog :

Fina : Naşule n-or fi păcatî,
Doi copii mi-ai botezat,
Pe mine m-ai cununat.
Naşul : Nu te teme finişoar' ;
C-are naşie-tău părale
Şi face la sărindare
Şi puoduri pistă nămoale
Şi fîntîni la drumuri mari.
Fina : Faj naşule cît de multî
. . . .
Io nu poş ca să te uitî.

Dramatizarea epicului este de altfel o tendinţă destul de generalizată în folclor — balada alternează descrierile cu dialogul —, iar în basm dialogurile, pe care povestitorul popular le resimte ca roluri şi le interpretează ca un actor, intervin frecvent.

Epicul, „ca succesiune de evenimente” [5], pătrunde adeseori şi în lirică. De exemplu, în doina „Am bărbatul ca un cîine” (i. 25 529, Lupşa de Sus, Strehaia) o confesiune expusă la persoana întîi, descrierea printr-un şir de acţiuni ocupă un loc important : „Am bărbatul ca un cîne, / Tai carni di pi mine / Şi mi-o frige pe cărbune / Şi mi-o dă să mi-o mănînc /... De m-a luat un nătăntoc, / De şede-n vatră la foc /, Acoperit cu cojoc. / Ieu cînd dau să-l mai întorc / Sar scînteile şi-l coc”. În unele doine epicul invadează lirica pe care şi-o subordonează, ca de exemplu în doina „Singur-a fos' la părinţi”, o doină pe tema înstrăinării prin căsătoria în alt sat. Verbele, cu deosebire verbele de mişcare, abundă : „Mă *mînă* după viţei, / Io *fusei* şi-i *adusei* / Şi ea zise că nu-s a ei. / Ieu dacă *văzui* așa / *Luai* secera și *plecai* / Și *plecai* la secerat. / *Săcerai* pînă la prînz / Cu mînie și cu plîns, / *Săcerai* pîn la amiazi / Cu trupul plin de necaz..." (mg. 1842 a, Lupșa de Sus, Strehaia). Desigur relatarea nu are un caracter impersonal, atitudinea lirică este sensibilă — acționează însă ca un curent subteran.

---

[5] Vezi Tudor Vianu, *Estetica*, ed. a II-a revăzută, Bucureşti, 1939, p. 192.

Lirismul sub forma introspecției intervine destul de rar în doină ; atunci cînd apare, se restrînge de obicei la cîte un motiv, ca de exemplu : „ Nu știu doamne ce mi-e mie / Da mă usuc ca frunza în vie ; / Frunza se uscă la soare, / Ieu mă usc de pe picioare" (disc 1966 II a, Găvănești, Tg. Jiu). Doinele monomotivice fiind cazuri izolate, autoanaliza sentimentelor joacă, în structura doinei oltenești, un rol episodic. Cel mai des lirismul apare disimulat sub haina altor genuri. Un pronunțat caracter liric are textul „Mă uitai spre răsărit", un pastel[6] pe tema primăverii. Primăvara, temă foarte frecventă în doină, este înregistrată : a) ca un moment de renaștere a naturii, a vietăților și vegetalelor : „Eu cunosc vara cînd vine / Pe fluturi și pe albine / . . . / Văzui frunza cît paraua / Și lăstarul cît undreaua" ; b) ca un prilej de activitate și animație : „Primăvara cînd sosește / Neica la plug îmi hăiește ,/ Mîndra la pînză'nălbește" ; c) ca momentul cel mai prielnic pentru dragoste : „Cine-i om atunci trăiește / Și ce-i place tot iubește"... Pastelul în doină nu are nimic comun cu răceala parnasiană sau cu stilul gracil — atitudinea lirică, exuberanța domină. Lirismul se exprimă adeseori în termenii unui presupus și precar dialog. De exemplu, doina „Ferice codre de tine", o elegie a bătrîneții, este expusă sub forma unei interpelări adresate codrului : „Ferice codre de tine / Că nu-mbătrînești ca mine" (mg. 1943 u, Lupșa de Sus, Strehaia). Doina „Mie-mi spune iedera" debutează în stil indirect : „Mie-mi spune iedera / Să fiu verde ca și ea" (mg. 1984 l, Lupșa de Sus, Strehaia). Versurile următoare se organizează ca un răspuns : „Iei îi vine a fi verde / Că tot în pădure șede / Și n-o bate nici un gînd...". În textele pe tema tocmelii cu moartea caracterul dramatic este mai pronunțat — moartea devine un personaj căruia i se cerșește o amînare : „Moarte, morticica mea, / Mai lasă-mă nu mă lua..." (mg. 1941 h, Lupșa, de Sus, Strehaia).

Alteori lirismul se sugerează pe căi ocolite, prin intermediul unui personaj sau episod simbolic, ca de exemplu în doina aceasta : „Rage Boian în grădină / Ș-o fată mare-l îngînă, / Taș fată nu mă-ngîna / Că nu rag de mila ta /... De cînd soțul mi-a murit / Trag în jug necumpănit" (mg. 1988 k, Lupșa de Sus, Strehaia). Boian se dezvăluie prin dialog ca un simbol al văduviei neconsolate.

Lirismul în forma lui concentrată și gravă — ca introspecție, expus în termenii unui dialog fictiv sau sugerat prin simbol — nu constituie registrul unic al doinei[7]. În numeroase texte lirismul se orientează spre retorică.

T. S. Eliot în cartea sa *The three voices of poetry* distinge trei voci ale poeziei : „Prima este vocea poetului vorbindu-și sieși sau nimănui, cea de-a doua este vocea poetului adresîndu-se unui auditoriu mare sau mic, cea de-a treia este vocea poetului atunci cînd încearcă să creeze caractere dramatice"[8]. În doina Olteniei subcarpatice „cea de-a doua voce a poeziei" cum o numeşte T. S. Eliot ocupă un loc important. Eroul liric, prin excelenţă bărbatul, adoptă în numeroase doine un ton declamatoriu, de rodomontadă, ca de exemplu : „Ieu sînt ăla şi ştiu bine" (disc 819, Brădiceni, Tg. Jiu) sau „Cîte mîndre am iubit / Frigurile nu le prind" (fg, 1 361 a, Izverna, Baia de Aramă). Nu rareori doina ia turnura unei lungi tirade : „Fetiţă fără părinţi, / Te pripiş să te măriţi, / Căj mila de la părinţ / Ie a sîlă ca a o uiţ, / Căj mila de la barbat / Ca frunza de păr uscat, / Te ba să te răcoreş / Şi mai rău te dogoreş'. / Suflu-n fo' ca să-l aprind / Lacrimile curg şi-l stîng, / Tinsei mîna să beau apă / Lăcrămile mă adapă" (fg. 365 a, Celei, Baia de Aramă). Textul are o nuanţă aforistic-didactică, lirismul se refugiază în ultimele versuri. Unele doine pornesc de la o constatare generală pe care o ilustrează apoi printr-o situaţie particulară. De exemplu, de la motivul iniţial : „Cine n-are nici un dor / Trăieşte în lume uşor" se trece la confesiunea lirică : „Ieu am două doruri grele, / Pe-al meu şi p-al mîndrei mele..." (disc 683 a, Runc, Tg. Jiu). În alte texte, direcţia este inversă : aforismul, constatarea sau sfatul apar abia în final, ca o concluzie impusă de expunerea anterioară a textului. De exemplu, doina „Nu trecui geaba prin lume" (disc 412 I d, Runc, Tg. Jiu), o confesiune pe tema nesăbuinţelor iubirii, se încheie cu sfatul prudent : „Rabdă inimă şi taci / Ca pămîntul care-l calci. / Taci inimă fii răbdătoare, / Nu mai spune ce te doare". În doina oltenească aforismele, constatările generalizatoare, pildele şi sfaturile — cele mai multe extrase din fondul de zicători şi proverbe — abundă. Întîlnim cîteodată texte întregi constituite prin înlănţuirea unor observaţii generale, sfaturi sau aforisme, ca de exemplu doina „Cîţi pe lume-şi petrecură" (disc 420 I, Runc, Tg. Jiu) : „Cîţi pe lume-şi petrecură, / Da mă mir ce să făcură. / Poartă-te omule bine / Că nu ştii moartea cînd vine / Şi te ia de lîngă mine ; / N-aşteaptă să te găteşti / Şi te ia cum te găseşti / Şi pe urmă te căieşti, / Că pe lume cît trăieşti / La ce să te pătimeşti". Textul citat nu se menţine pe planul abstract al meditaţiei — tendinţa este vădit moralizatoare, iar adresarea dirijată către un interlocutor sau public. Interpelările, dialogul, utilizate în doinele propriu-zis lirice ca un pretext de expansiune şi analiză a sentimentelor, devin foarte des materia de bază a textului. Astfel, numeroase doine se prezintă în chip de mesaj oral adresat unei persoane sau interlocutor anume. Iată cîteva începuturi de doină semnificative pentru această orientare a stilului :„Măi băiete, băieţele" (fg. 11 805, Izverna, Baia de Aramă), „Mihai cu păru roată / Şi cu cămaşa călcată / Vin să te sărut odată" (mg. 1 984, Lupşa de Sus, Strehaia) sau „Anico de la Răcari/Cu dinţii mărunţi şi rari" (mg. 1 886 n, Lupşa de Sus, Strehaia).

---

[6] Termenul este oarecum impropriu în folclor.

[7] Ideea că doina are un caracter exclusiv liric purcede de la Alecsandri, vezi *op. cit.*

În unele doine, deşi dialogul alternat lipseşte, interpelarea sugerează o tensiune dramatică : „Nu mă da după urît / Că te blastem la mormînt,/ Dă-mă după cine-mi place, / Casă n-are, el îşi face..." (mg. 1 938 d, Lupşa de Sus, Strehaia). Prezentată astfel, adresarea devine replică desprinsă dintr-un presupus şir de dialoguri anterioare. Dramaticul nu decurge doar din implicaţiile contextului — expunerea prin dialoguri alternate este un procedeu foarte frecvent. Iată, de pildă, cîteva crîmpeie de dialog extrase dintr-o doină de dragoste :

---

[8] T. S. Eliot, *The three voices of poetry* [Cele trei voci ale poeziei], Cambridge, 1955, p. 4.

Femeia : Bărbate ce ie de tine
Ce pămîn'negru te ţîne?
Bărbatul : Mă ţine pămîn'cu iarbă
N-a cu nima nicio treabă,
Mă ţine pămînt cu roibă
N-a cu nima nicio vorbă.
Femeia : Măi bărbate blăstămate,
Nu le băga-n samă toate!
(mg. 1 987 p, Lupşa de Sus, Strehaia)

De remarcat că dialogul nu are nimic convenţional, este bine diferenţiat pe personaje : femeia insistentă (ea pune întrebările), conciliantă şi impulsivă, bărbatul posac şi cu un năduf reţinut.

II. Stilistic, textele doinei olteneşti prezintă o relativă ariditate. Comparativ cu lirica Ardealului, bogat ornamentată, doina în Oltenia subcarpatică uzează moderat de tropi. Întîmpinăm chiar texte care se dispensează complet de imagine. Uneori absenţa tropilor indică incorporarea unui material brut aflat în stadiu de minereu. Iată cîteva cazuri de transcriere directă a unor crîmpeie de viaţă : ,,Pune mîndră prînzul jos / Să ne iubim cu folos. / Ia neicuţă de mănîncă / Ficate de pui de curcă / Şi bea vin dintr-o ulcică / Şi iubeşte pe mîndra" (mg. 772 p, Cîmpofeni, Tg. Jiu), sau ,,Vino, vino mai curîndî / Să ţ-ei crăvată la gît / Ş-un ceasornic de argint, / Să te au' pe ţăcănitî.." (mg. 1984 a, Lupşa de Jos, Strehaia). Fragmentele citate, interesante ca document sociologic sau etnografic, pe plan artistic reprezintă o treaptă premergătoare transfigurării poetice. Absenţa tropilor nu trebuie confundată cu lipsa de stil. Dacă în unele texte ca cele citate mai sus lipsa tropilor constituie un simptom de pătrundere în doină a faptului divers, dislocat ca atare din experienţa imediată, în cele mai multe doine, prin marea economie de imagini se obţin efecte de stil remarcabile. Tropii presupun paranteze, reticenţe, constituie un mod mai voalat de exprimare. Formularea nudă, directă, reprezintă adeseori o modalitate de adecvare stilistică la eroul liric, cu precădere bărbatul în doina oltenească. Iată de exemplu această doină :

1. De-ar vrea mîndra, de n-ar vrea
2. Deseară mă duc la ea
3. Ostenit cum oi putea;
4. Ostenit şi plin de apă
5. Cum vin seara de la sapă,
6. Ostenit şi rupt de muncă
7. Cum vin seara de pe luncă (mg. 1 936 c, Lupşa de sus, Strehaia).

Doina citată se reduce la două idei expuse în primele trei versuri : *a*. dorinţa aproape brutală ce nu ţine seama de voia mîndrei (versurile 1 şi 2) ; *b*. oboseala nu e un obstacol în calea dragostei. Ideea *b* este de fapt tema centrală a doinei ; ,,ostenit'' se repetă cu obstinaţie) v. versurile 3, 4, 6), iar ultimele 4 versuri reiau amplificînd aceeaşi idee. Perfecta simetrie gramaticală a versurilor 4, 5 şi 6, 7 ca şi insistarea pe aceeaşi idee sugerează caracterul inexorabil al impulsului pe care-l exprimă doina. Fără a uza de tropi, textul global impune cu putere imaginea unui flăcău dur şi lacom de dragoste. În doinele de acest tip ocolirea tropilor nu se face în dauna poeziei, lirismul răzbate pe alte căi. Iată, de exemplu, şi acest fragment extras dintr-o doină de dragoste : ,, Frunzuliţă de uorezî. / Viez afurisîto, viez, / Tu vezi bine şi nu crezî / Şi mă-ntrebi de ce uoftezî. / De oftat ce oftai tare / Furca pieptului mă doare ; / Nu mă doare de durere, / Mă doare de doruri grele'' (mg. 1 987 i, Lupşa de Sus, Strehaia). Textul, în ciuda simplităţii lui, este construit. Repetarea lui *vezi* şi a verbului *a ofta* — sub formă de indicativ prezent, participiu prezent şi perfect simplu — sugerează convingător o pasiune nedisimulată. În vorbirea curentă complementul direct se plasează de obicei după predicat. ,,Furca pieptului'', în versurile citate, precede predicatul. Metaforă de mult uzată, ,,furca pieptului'' îşi revelă prin această inversiune ceva din vechea ei funcţie imagistică. De cele mai multe ori, ariditatea doinei este doar aparentă ; gramatica şi topica mînuite cu instinct artistic echivalează valoarea expresivă a imaginii.

O altă trăsătură distinctivă a stilului compozit este abundenţa detaliilor tari, a imprecaţiilor şi înjurăturilor. Frecvenţa acestor elemente în doină trebuie pusă în legătură cu factorii următori : 1) genul nu are un caracter solemn, deci nu pune oprelişti spontaneităţii ; 2) înjurăturile, detaliile directe corespund unui temperament local, diferit de tipul sensibilităţii ardelene, mai ponderată în formele ei de exteriorizare ; 3) interdicţia utilizării termenilor tari este relativ slabă în folclor, uneori nulă (în cazul cînd graiul regiunii nu posedă un sinonim pentru termenul tare, acesta nu mai poate şoca). O notaţie ca aceasta : ,,O vară ş-o primăvară / Cîn dor' mîndrele pe-afară, / *La pep' cu ţîţele goale*, / Coperite la picioare'' (fg. 6 987 a, Cîmpofeni, Tg. Jiu) nu stîrneşte în ambianţa doinei olteneşti asociaţii triviale. Destul de rar doina oltenească utilizează aluzia obscenă cu funcţia ei anecdotică, din plăcerea de a numi făţiş şi public ceea ce buna cuviinţă impune a se trece sub tăcere. Un asemenea caz întîlnim în doina ,,Mîndră, mîndruleana mea'' (fg. 1 936 d, Lupşa de Sus, Strehaia), un text liric de mare concentrare care se încheie cu o poantă de snoavă pornografică. De cele mai multe ori detaliile tari, imprecaţiile, înjurăturile sînt subordonate şi integrate materiei textului. În unele doine, cu ajutorul lor se exprimă un repros tandru : ,,Arde-te-ar focu făgui, / La ce n-ai venit să-mi spui / Cînd ţ-a da'frunza d-intîi'' (fg. 2 695, Tg, Jiu) sau ,,Fir-a naibii de pădure, / Ce creşti naltă şi subţîre'' (fg. 720 b, Băbeni Argeş). Alteori înjurăturile traduc ciuda, mînia sau atracţia irezistibilă (v. de ex. mg. 771 h, Cîmpofeni, Tg. Jiu sau fg. 3 026 a, Pocruia, Baia de Aramă). Destul de des amănuntele tari, imprecaţiile, înjurăturile capătă relief şi expresivitate sporită prin asocierea cu tropii.

Încercarea de a desluşi la nivelul tropilor specificul stilului doinei olteneşti nu dă rezultate fructuoase. Foarte puţine imagini pot fi considerate tipic olteneşti. Dintre acestea semnalăm — fără a ne îngădui să vorbim de circulație exclusivă — următoarele comparații : „Unde cîntă turtureaua / Și răsfiră penele / Ca neica mustățile / Și răsfiră din codiță / Ca mîndruța din rochiță" (fg. 2 726 a, Tg. Jiu) sau „Cînd se joacă gușterul / Ca puica cu hamantul" (mg. 1 645 k, Alimpești, Gilort). Ca și în folclorul din restul țării, imaginea inedită este evitată în favoarea formelor familiare auditorului sătesc. În doina Olteniei subcarpatice reîntîlnim binecunoscutele clișee astăzi generalizate în folclor : femeia comparată rînd pe rînd după vîrstă sau împrejurări cu o floare, cu o floare scuturată sau cu o garoafă, ochii comparați cu murele, dorul raportat la frunza uscată sau la focul mistuitor, bărbatul rău asemuit unui cîine, iubiții substituiți metaforic porumbeilor, dragostea echivalentă bolii etc. „Una din formele cele mai caracteristice ale părții sociale a limbii și nu mai puțin a întrebuințării ei retorice — afirmă Tudor Vianu — este locul comun, clișeele, adică acele asociații de cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuințare, înzestrate cu o mare putere de circulație"[9]. De obicei prin șabloane se vehiculează imagini vlăguite, palide. În folclor șabloanele reprezintă punctele cele mai înalte ale procesului de decantare artistică ; spre deosebire de accepțiunea curentă a termenului, șabloanele populare sînt forme vii, mobile[10] și nuanțate.

Doina Olteniei subcarpatice prezintă tipuri diferite de imagini clișeu, imagini rudimentare coexistă cu forme complexe.

Un tip rudimentar de imagine este negația slavă[11] sau paralelismul negativ în terminologia lui Roman Jakobson[12]. Paralelismul negativ este de fapt o metaforă infirmată însoțită de dezlegarea ei. Uneori în textele doinei oltenești negația și dezvăluirea sensului metaforei inițiale sînt doar schițate, se prezintă ezitant sub forma unei îndoieli : „La podul cu zalele / Un' răsare soarele / *Nu știu i soare răsărit,* / *Ori ie neica-mpodobit*" (mg. 1 941 m, Lupșa de Sus, Strehaia). Alteori negația este foarte clar enunțată : „Colea-n vale-ntre zăbrele / Zării patru turturele, / *Alea nu sînt turturele* / Și alea-s surorile mele / (mg. 1 981 c, Lupșa de Sus, Strehaia). Procedeul vădește un stadiu incipient în formarea noțiunii de metaforă ; substituirea (în exemplele citate *soare* = *neica* și *turturele* = *surori*) nu are caracterul bine determinat al unei convenții stilistice, este pusă pe seama confuziei vizuale sau a metamorfozei miraculoase.

Metaforele simbolice se situează la polul opus, pornesc de la un concept evoluat al metaforei. În folclor metaforele simbolice se realizează mai ales prin contextarea unor cuvinte cu o sferă noțională foarte largă. Astfel binele, termen lax și cu o semnificație foarte largă, introdus într-un context dat, capătă o anume accepțiune simbolică, de exemplu : „Doamne *norocelul* meu / L-a beut boii-n părău. / Nu știu boii l-a beut, / Ori ieu năroc n-am avut" (fg. 2 688, Tg. Jiu). „Binele", noțiune abstractă, împrumută prin implicațiile contextului sensul de substanță fluidă. Procedeul contextării unor noțiuni de mare generalitate este îndrăzneț utilizat în legătură cu dorul, dragostea. În funcție de contextul în care este introdus, cuvîntul dor (sau echivalentele sale) capătă diverse accepțiuni. Astfel, în unele doine dragostea este asimilată unui stăpîn care mînă : „*Dragostea*-mi ține de coarne / Și iubitul pune boabe" (fg. 7 553, Ohaba, Tg. Jiu). Destul de des contextul determină noțiunii de dragoste semnificația simbolică de sămînță vivificatoare : „Neică de *dragostea* noastră / Răsărit-un pom în coastă / Răsărit-a făcut pere... Părul nostr-o uodrăzlit / Și noi neică ne-am iubit / Pănă-n ceasu ăl de-am murit" (mg. 1 987, Lupșa de Sus, Strehaia).

---

[9] Vezi Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, în *Locuri comune, sinonime și echivocuri*, Casa Școalelor, 1946, p. 177.

[10] Șablonul popular nu exclude înnoirea artistică ; concret se realizează prin variante.

[11] Vezi P. G. Bogatîrev, *Nekotorie zadaci sravnitelinogo izucenija slavianskih narodov* [Cîteva probleme ale cercetării comparative a eposului popoarelor slave], Moscova, 1948, p. 14—15.

[12] Vezi Roman Jakobson, *Linguistique et Poétique, Essais de Linguistique générale* [Lingvistică și poezie, Eseuri de lingvistică generală], Paris, 1963, p .237.

În doina oltenească simbolurile obținute prin sugerarea contextului reprezintă o categorie relativ restrînsă ; majoritatea imaginilor șablon se orientează spre precizie și analitic. Comparațiile de exemplu sînt adeseori ample, bogate în detalii concrete : „Dorul și cu dragostea / N-am avut parte de ea. / M-a făcut din om neom / Și *m-a uscat ca pe-un pom, / Ca pe-un pom neroditor / Ce nu face vara flori, / Nici umbră la călători, / De te lasă-n drum să mori*" (*Cîntece de pe Jii*, E.P.L.A., 1957, p. 56). Comparațiile, metaforele, paralelismele intră în combinații, se înlănțuie și se sprijină în scopul clarificării și completării reciproce. În unele doine, de exemplu, comparația are rolul de dată preliminară care pregătește receptarea metaforei imediat următoare : „Mă leagăn ca frunza-n plop, / Inimioara-mi arde-n foc" (mg. i 26 510, Lupșa de Jos, Strehaia). Alteori întîmpinăm lanțul comparație-paralelisme : „Mă leagăn ca frunza-n plop, / Frunza-n plop se leagănă / Și de ploaie și de vînt. / Eu mă leagăn pe pămînt. / Frunza-n plop se leagănă / Și de ploaie și de soare, / Eu mă leagăn din picioare" (mg. 1 980 m, Lupșa de Sus, Strehaia). Paralelismele prin distincțiile ce le aduc îmbogățesc și nuanțează comparația inițială.

CONCLUZII

Stilul compozit nu se manifestă doar în textele doinei oltenești. Elemente ale stilului compozit — discursivitate, inegalități, șabloane — găsim și în lirica neocazională din celelalte regiuni ale țării.

În Oltenia subcarpatică, datorită unor circumstanțe speciale, printre care menționăm caracterul liber al melodiei, precum și anumite date ale temperamentului local, stilul compozit are trăsături mai marcate. Ca note distinctive pentru stilul compozit în doina Olteniei subcarpatice semnalăm : marea interferență de genuri, aplecarea spre retorică, accesul larg al termenilor tari, al imprecațiilor și înjurăturilor.

Punct de întîlnire a numeroase procedee, stilul compozit pune în lumină funcții și criterii estetice specifice folclorului.

Amalgamări de procedee stilistice întîmpinăm și în literatură — romantismul a rupt granițele stricte dintre genuri, iar arta modernă a dus mai departe acest început. Totuși, într-o formă oarecare, genurile, sau măcar registrele, persistă în literatură ; amatorul de aventuri, de contemplație sau umor se poate adresa unor tipuri de literatură anume. În folclor exigențele artistice cele mai diferite se satisfac uneori prin unul și același gen. Această observație se aplică cu deosebire la doina oltenească, pentru care există temeiuri [13] să credem că a fost cîndva aproape cu exclusivitate unicul suport muzical al textelor neocazionale. În lirica de fiecare zi și mai ales în doină, stilul compozit îndeplinește funcții diverse : răspunde nevoii de expansiune lirică, reprezintă un divertisment, consemnează fapte, transmite învățăminte, constituie un mesaj oral. Aceste roluri multiple explică suprapunerile de genuri, decalajele stilistice, includerea unor amănunte obscene sau a înjurăturilor.

Orientarea gustului popular spre imaginea analitică și explicativă trebuie raportată în primul rînd la funcția și structura folclorului. Literatura acordă cititorului răgazul lecturii, posibilitatea de a reveni la text pentru elucidarea sensului. Folclorul ca artă colectivă transmisă oral vizează percepția integrală și fără amînare a imaginii.

În folclor șablonul nu este un procedeu compromis, noțiunea de paternitate artistică individuală lipsește sau apare incidental în forme labile și confuze. Șablonul popular are o semnificație și funcție aparte. Deasa repetare a unei imagini certifică succesul ei durabil ; șabloane au devenit tocmai acele formulări care întrunind în timp sufragiile gustului popular și-au cîștigat un loc în tradiția folclorului. Literatura fixată prin scris se transmite cu ușurință de la o generație la alta. Poezia populară pentru a nu se irosi face apel la memoria colectivă ; revenind cu insistență asupra unor imagini sau motive, folclorul își menține mereu vii tradițiile artistice, le asigură continuitatea.

LE STYLE COMPOSITE DANS LES TEXTES DE LA «DOÏNA » DE L'OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

Dans l'Olténie sous-carpatique, étant données certaines circonstances, tel que le caractère libre de la mélodie, ainsi que quelques données du tempérament local, le style composite présente des traits marquants. Il est caractérisé par : 1. hétérogénéité, combinaison, alternance et substitution réciproque des procédés propres aux divers genres ; 2. décallage stylistique, fréquence des détailes osés, des imprécations et des jurons, utilisation des clichés.

La première partie de l'étude présente quelques cas d'interférence entre divers genres (textes lyriques traités d'une manière épique ou bien dramatique, textes épiques dialogués, etc.). L'auteur constate la prédominance du style rhétorique didactique, ainsi que le caractère dramatique accusé de la doïna. Dans la deuxième partie du travail, on soumet à l'analyse des textes sans tropes. Le style dénué d'images, indique parfois l'incorporation à la doïna de faits bruts, extraits de l'expérience immédiate.

---

[13] Date și mărturii obținute în culegerile dintre cele două războaie mondiale.

D'autres fois, par l'absence des tropes on obtient des effets de style et une certaine sobriété appropriée au héros lyrique (dans la doïna, il est par excellence masculin). Les tropes utilisés modérément sont pour la plupart des clichés populaires très répandus dans le folklore roumain. L'auteur observe qu'en général les tropes sont orientés vers la précision et l'analyse. Le style composite met en lumière des fonctions et des critères esthétiques propres au folklore.

On retrouve le style hybride dans la littérature écrite aussi ; cependant, sous une forme ou l'autre, les genres ou du moins les registres y persistent. Dans le folklore, les exigences les plus opposées sont parfois satisfaites au sein d'un même genre. Dans les productions lyriques non occasionnelles et surtout dans la doïna, le style composite remplit des fonctions diverses : il répond au besoin d'expansion lyrique, représente un divertissement, consigne des faits, etc.

Dans le folklore, le cliché n'est point un procédé compromis. La doïna d'Olténie atteint grâce aux clichés, les sommets les plus hauts de la transfiguration poétique. La fréquente répétition d'une image certifie son succès durable ; ce sont justement les plus heureuses formules qui deviennent des clichés, celles qui ont le mieux répondu à l'idéal esthétique du peuple. La perpétuation d'une image populaire sous forme de cliché constitue, en fait, l'équivalent de la consécration littéraire.

NOTE ŞI RECENZII

SESIUNEA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Între 5 şi 8 octombrie 1965 a avut loc la Bucureşti Sesiunea de etnografie şi folclor organizată de Academia Republicii Socialiste România şi de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. La lucrările sesiunii au participat cercetători din institutele de specialitate, profesori din învăţămîntul superior, specialişti ai muzeelor de etnografie şi ai Casei Centrale a Creaţiei Populare. Lucrările sesiunii s-au desfăşurat într-o şedinţă plenară consacrată discutării problemelor Atlasului etnografic şi în şedinţe pe secţii : etnografie, folclor literar, folclor muzical şi coregrafic.

În domeniul etnografiei sesiunea a dezbătut referatele privind întocmirea Atlasului etnografic al României şi comunicări cu tematică diversă. A. **Referate privitoare la Atlasul etnografic al României** au susţinut : Fl. Bobu Florescu, R. Vulcănescu, *Atlasul etnografic al României* (referat general) ; P. H. Stahl, P. Petrescu, *Unele probleme legate de elaborarea Atlasului etnografic al construcţiilor ţărăneşti* ; V. Butură, *Probleme privind Atlasul etnografic al României. Cartografierea construcţiilor populare* ; R. Vulcănescu, Gh. Focşa, *Despre instrumentarul agricol de cartografiat* ; I. Vlăduţiu, N. Al. Mironescu, *Cartografierea uneltelor populare* ; Fl. Bobu Florescu, N. Dunăre, C. Irimie, *Atlasul portului popular.* B. **Comunicări de etnografie** au fost susţinute de R. Vulcănescu, *Sensul etnografic al conceptului de popor* ; Fl. Bobu Florescu, *Elemente etnografice şi de artă populară într-o hartă austriacă a Olteniei de la începutul secolului al XVIII-lea* ; Lucia Mureşanu, *Etnografia muncitorească, obiect, direcţii de cercetare* ; I. Vlăduţiu, *Consideraţii cu privire la metodele de cercetare în etnografie în etapa actuală* ; *N. Dunăre, Tipuri morfologice de viaţă pastorală tradiţională pe teritoriul României* ; Georgeta Moraru-Popa, *Contribuţie la reconstituirea plugului folosit de geto-daci* ; Gh. Focşa, *Diversitatea ocupaţiilor şi structura aşezărilor din zona Zarandului* ; V. Butură, *Contribuţii la studiul tipurilor de sate din Carpaţii româneşti* ; T. Bănăţeanu, *Vînătoarea de albine — ,,bîrcuitul'' în România* ; S. Dihor, *Forme şi mijloace vechi de pescuit pe valea superioară a Begheiului* ; C. Irimie, *Contribuţii la problema apariţiei şi dezvoltării instalaţiilor de tehnică populară* ; A. Motomancea, *Repartiţia teritorială a unor instalaţii tehnice populare în România la începutul sec. XX* ; N. Ungureanu, *Consideraţii cu privire la dezvoltarea istorică a tehnicii populare* ; Hedviga Formagiu, Milcana Pauncev, Smaranda Stanciu, *Băiţa, un centru de lădari necunoscuţi* ; R. Maier, *Sisteme arhaice de îmblătit* ; I. Drăgoescu, *Traşca, geneză, evoluţie şi importanţă istorică-culturală* ; E. Bernea, *Introducere teoretică la studiul obiceiului în satul românesc* ; Florica Lorinţ, *Elemente agrare în obiceiurile de la naştere la români* ; Silvia Zderciuc, *Contribuţii la studiul decorului zoomorf în ceramica populară din România ;* N. Al. Mironescu, *Trei podgorii străvechi : Alba-Iulia, Huşi, Gorj. Aspecte etnografice* ; P. H. Stahl, *Elemente balcanice la casele tradiţionale cu etaj din România* ; L. Ghergariu, *Construcţiile monumentale de lemn*

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 177 — 198, Bucureşti, 1966

din Sălaj; P. Idu. *Construcţiile din Poiana Mărului — Ţara Bîrsei, Casa, aşezarea şi cadrul fizico-geografic*; Marcela Focşa, *Tehnici şi sisteme de ornamentare ale ţesăturilor populare*; Georgeta Stoica, *Utilizarea borangicului în industria casnică textilă*; I. Chelcea, *O tehnică necunoscută pentru prelucrarea ţesăturilor de casă.*

Referatele privind *Atlasul etnografic al României* au deschis seria discuţiilor organizate într-un cadru larg de specialişti etnografi. Subliniind în unanimitate bogăţia fenomenului etnografic în realitatea noastră, care pe de o parte este tezaurizatoare a unei cantităţi imense de relicve aparţinînd culturii noastre tradiţionale, iar pe de altă parte oferă procesul de mare amploare al coabitării tradiţionalului cu noul, ceea ce conferă o situaţie privilegiată etnografiei româneşti, referenţii au enunţat unele obiecţii tematice şi metodice necesare elaborarării atlasului. Dintre acestea desprindem ideea prin care se sublinia necesitatea adoptării unei viziuni sociologice de ansamblu, potrivit căreia se recomandă ca activitatea de înregistrare a fenomenelor de cultură populară să procedeze la o apreciere şi expunere a acestora *în dinamica lor şi în raport cu ansamblul vieţii sociale* (P. H. Stahl, P. Petrescu : *Unele probleme. . .*). S-a subliniat „necesitatea unui minuţios plan de acţiune deoarece numai astfel se va asigura întocmirea acestei importante sinteze în care vor fi ilustrate formele de bază ale culturii noastre populare" (V. Butură : *Probleme privind. . .*)

Discuţiile purtate pe marginea referatelor privind Atlasul etnografic au reliefat unele puncte de vedere teoretice importante care se cer fundamentate în continuare, aducînd în acelaşi timp sugestii valoroase de ordin practic-organizatoric.

În legătură cu profilul tematic al atlasului au fost relevate probleme ca necesitatea cartografierii alături de fenomenul de cultură populară al poporului român şi a fenomenului de cultură populară a minorităţilor naţionale ; înregistrarea cartografică separată sau concomitentă a fenomenelor de cultură materială şi a celor de cultură spirituală — respectiv alcătuirea unui atlas în exclusivitate etnografic sau a unui atlas de etnografie şi folclor ; tratarea exclusivă a fenomenului de cultură populară din mediul rural sau inclusiv a celui din mediul urban ; cartografierea să se facă în funcţie de toate categoriile tematice ale etnografiei sau să se rezume la abstragerea unor aspecte anumite din întreg ansamblul sferei tematice a etnografiei, la alcătuirea unei tabulări tematice de ordin preferenţial pe baza selecţionării celor mai urgente aspecte care urmează să fie cartografiate într-o primă etapă (în legătură cu această alternativă s-a insistat îndeosebi asupra problemei cartografierii exhaustive sau preferenţiale a ocupaţiilor populare).

S-a abordat problema elucidării modului în care să se aplice în cartografiere diacronismul — principiul periodizării fenomenelor prezentate —, problemă ce ridică aspecte multiple ca : seriaţia istorică obiectivă a fenomenelor, găsirea unei modalităţi unitare de expunere a izomorfiei fenomenelor de provenienţă eterogenă, a celor vechi sau noi etc. ; s-a discutat totodată despre importanţa înregistrării concomitente, sincronice etc.

S-a acordat un spaţiu relativ larg discutării problemelor referitoare la tipologie şi, în general, la reprezentativitatea fenomenelor cartografiate, teren pe care problemele de tematică se intercondiţionează stringent cu cele de metodă.

În continuare s-a subliniat necesitatea ca în faza actuală atenţia cercetătorilor să se concentreze asupra stabilirii tipurilor funcţionale principale în fiecare sector al etnografiei, urmînd ca abia după aceea să se procedeze la expunerea elementelor de detaliu.

În general, discuţiile referitoare la tematica atlasului, dar mai ales cele referitoare la periodizare şi la crearea de obiective tipologice şi reprezentative, au impus participanţilor la discuţie referiri concrete privitoare la aspectele metodologice şi metodice ale atlasului.

Dificultăţile semnalate în cadrul discuţiilor au reflectat faptul că referatele despre atlas, în primul rînd referatul general, au eludat punerea în discuţii a unor aspecte principale referitoare la această lucrare. Nu a fost expus, spre exemplu, un punct de vedere clar şi nu s-a operat o analiză de profunzime asupra profilului viitorului atlas (va avea un caracter contemporan sau istoric? etc. etc.). În programul simpozionului despre atlas a lipsit un referat asupra metodelor şi în primul rînd o expunere închegată cu privire la metoda cartografică. Clarificarea şi delimitarea punctului de vedere al etnografiei româneşti contemporane în problema adoptării metodei cartografice se impun dintr-o serie de considerente majore. Pornind de la unitatea dintre principiile teoretice generale şi cele metodice, de la unitatea ce se stabileşte, în general, între obiect şi metodă, constatăm că se impun, în etapa actuală, cu deosebită stringenţă elucidarea punctului nostru de vedere în utilizarea metodei cartografice, fundamentarea acestei metode pe baza viziunii noastre de ansamblu principiale şi metodologice materialist-istorice, adaptarea acesteia la specificul obiectului de cercetat: cultura românească.

Expunerea analitică a metodei cartografice ar fi concentrat şi mai mult atenţia specialiştilor spre găsirea de soluţii capabile să atenueze şi eventual chiar să înlăture unele inconveniente vizibile ale metodei cartografiei — considerate de unii specialişti ca defecţiuni inerente acestei metode —, cum sînt dificultăţile legate de redarea fenomenului individual, cele legate de redarea variabilităţilor şi, în general, de ruperea relativ arbitrară a fenomenelor din contextul funcţional-social, de unde pericolul unor reconstrucţii istorice incerte, conjecturale.

Referatele privitoare la atlas s-au ocupat în general de o tematică de detaliu, prematură faţă de necesităţile de ordin tematic şi metodic reclamate de etapa în care se află munca de elaborare a Atlasului etnografic al ţării. A fost neglijată experienţa bogată în materie de cartografiere din diferitele sectoare ale culturii româneşti, vechi şi noi, experienţa lingviştilor, a istoricilor, a cercetătorilor din domeniul geografiei culturii, a statisticii culturale, a sociologiei etc. Totodată a fost neglijată experienţa muncii de elaborare a atlaselor etnografice din diferite ţări.

Comunicările de etnografie din cea de-a doua parte a sesiunii, deşi nu au fost consacrate Atlasului etnografic al României, au dovedit prin numărul mare de participanţi, precum şi prin capacitatea de a aborda o varietate tematică, existenţa unor posibilităţi reale de a se trece la înfăptuirea unei opere colective de proporţiile *Atlasului etnografic al României*. Acestea au marcat un pas substanţial pe drumul întăririi continue a cercetării în domeniul etnografiei în etapa actuală, un răspuns afirmativ dat cerinţelor multiple pe care bogăţia inepuizabilă a fenomenului culturii populare din ţara noastră le ridică în faţa acestui sector al activităţii de cercetare ştiinţifică din ţara noastră.

★

Comunicările prezentate în cadrul sectorului literar au abordat probleme variate legate de teoria şi metoda folcloristicii. Varietatea temelor prezentate se relevă şi din titlurile comunicărilor, pe care le vom reda în ordinea programului sesiunii:

Mihai Pop: *Gînduri în legătură cu cercetarea poetică a folclorului.*
Ovidiu Papadima: *Din problemele culegerii şi editării folclorului contemporan.*
Gh. Vrabie: *Metoda analizei în folclor.*
C. Bărbulescu: *Motive celtice în naraţiunile populare româneşti.*
Mira Ciocoiu: *Din cercetarea ştiinţifică a cîntecului popular nou.*
Mihai Novicov: *Elemente de doină în cîntecul popular rus.*
Adrian Fochi: *Din problemele cercetării comparative a epicii populare sud-est europene.*
Valeriu Ciobanu: *Motivul folcloric în „Ivan Turbincă" al lui Ion Creangă.*
Nagy Olga: *Variantele maghiare ale snoavelor „Păcală" în repertoriul din Buza.*
Hanni Markel: *Proză populară românească la populaţia săsească din Păuca-Sebeş.*
Ion Muşlea: *Contribuţii la studiul „Mioriţei".*
I. C. Chiţimia: *Un motiv folcloric universal: dracul slugă.*
Ovidiu Bîrlea: *„Măgarul de aur" al lui Apuleius şi balada „Scorpia".*

Ligia Bîrgu-Georgescu : *Cîteva observații asupra cîntecului „Ciobănaș de la miori”.*
Ion Taloș : *Legendele construcțiilor la români. Contribuții la studiul baladei „Meșterul Manole”.*
Radu Niculescu : *Considerații metodologice privind cercetarea cîntecului popular epic.*
Vöö Gabriela : *Contribuții la problema studierii personalității povestitorilor populari.*
D. Truță : *Cîteva aspecte ale evoluției povestitului în Drăguș-Făgăraș. Prezentare comparativă. Culegerea monografică din 1938 — 1939 — culegerea din 1964 — 1965.*
Tony Brill : *Structura poveștilor cu animale și a poveștilor cu formule.*
I. Meițoiu : *De la tradiție la contemporaneitate.*
Al. I. Amzulescu : *Trăsături și tendințe caracteristice ale repertoriului muscelean contemporan de cîntece epice.*
József Faragó : *20 de ani de culegere a poveștilor populare în Republica Populară Română : 1944 — 1964.*
Monica Brătulescu : *Tipuri de comparație în lirica Olteniei subcarpatice.*
Sabina Stroescu : *Portretul în snoava populară.*
Camelia Romanovschi : *Ghicitoarea în revista „Ion Creangă”.*

Dezbaterile privitoare la temele comunicărilor au scos în evidență o serie de probleme. Notăm cîteva referitoare la : procesul de transformare al tradiției, din care decurge revizuirea termenilor de folclor nou — folclor vechi, folclor contemporan — folclor tradițional ; încercări de definire a unei specii folclorice mult discutate — doina ; legătura dintre legendele, credințele și superstițiile populare privitoare la tema zidirii și balada „Meșterul Manole” ; cercetări comparative privind producțiile folclorice ; tipizarea personajului uman în snoavă ; relațiile dintre folclorul românesc și cel al minorităților naționale, respectiv cel maghiar și săsesc ; probleme de poetică populară, precum și tendința de liricizare a cîntecului bătrînesc.

Deosebit de interesante au fost precizările care s-au adus cu privire la conținutul folclorului : folclor nou — folclor vechi, folclor contemporan — folclor tradițional. Folclorul nou este folclorul contemporan, viu, existent în momentul de față în toată țara, indiferent dacă acesta are un conținut legat de realitățile noi sau este o continuare a elementelor generale în folclor. Considerăm că această precizare este prețioasă și reprezintă un punct cîștigat pentru terminologia folcloristicii.

Comunicările și discuțiile purtate au relevat importanța pe care o prezintă pentru folcloriști legătura permanentă cu fenomenul viu folcloric, experiența muncii de teren fiind un factor important în ajutorul teoretizării problemelor folclorice.

Dezbaterile cu privire la definirea doinei ca specie literară au fost ilustrative în acest sens. Definirea doinei ca specie literară a avut oarecum de suferit tocmai din necunoașterea materialului folcloric, avînd ca punct de plecare definiții literare care nu concordă întotdeauna cu cele folclorice. Totuși discuțiile purtate au relevat aspecte deosebit de interesante, ce pot forma puncte de plecare pentru cercetări viitoare.

Cercetarea aprofundată a unui bogat material folcloric avînd o strînsă legătură tematică cu „tema zidirii” din balada „Meșterul Manole” a permis o presupunere interesantă cu privire la balada mult discutată în literatura folclorică : nașterea ei din obiceiuri și legende și nu invers. Această încercare de a epuiza întreg materialul legat de o anumită piesă folclorică considerăm a fi o metodă menită să ajute la elucidarea diverselor semne de întrebare care se ridică totdeauna într-o cercetare științifică.

Comunicările și discuțiile au relevat de asemenea experiența cercetătorilor noștri privind așa-zisa „fenomenologie a faptelor de folclor”, îndeosebi fenomenul povestitului, din care s-au putut extrage concluzii foarte interesante în legătură cu personalitatea artistică a povestitorilor populari, legătura lor cu patrimoniul de tradiții al colectivității, unitatea dintre colectivitate şi povestitor, modul de creaţie şi interpretare al povestitorilor. Această experienţă, îndeosebi a folcloriştilor clujeni, a dezvăluit aspecte deosebite legate de problema naraţiunilor populare. Problema metodei analizei în folclor cuprinde aspecte demne de reţinut pentru cercetarea curentă a folcloriştilor, totuşi ea reprezintă doar o etapă în ansamblul studierii fenomenului folcloric.

Abordarea comparativă a motivelor folclorice, fie în cadrul baladelor, fie în basme sau la un scriitor cu puternică influenţă folclorică, a avut meritul de a reliefa substratul comun de cultură populară, vehicularea motivelor dintr-o ţară în alta.

Deşi s-a observat o anumită reacţie faţă de încercările de cercetare structuralist-poetică, prezentate în sesiune, considerăm binevenită această nouă metodă, care poate duce la concluzii foarte interesante în definiţia genurilor, precum şi la o nouă regrupare, o nouă tipologie decît cea tematică. Metoda structuralistă este o metodă de cercetare care a dat rezultate deosebit de valoroase în studiul limbii. Este necesar să împărtăşim din experienţa cercetătorilor din lingvistică, ţinînd seama şi de faptul că un factor important al producţiilor folclorice este cel lingvistic. Din punct de vedere structural obiectele studiate nu sînt caracterizate de natura lor fizică, concretă, ci de o reţea anumită de relaţii, ori tocmai studierea acestor relaţii existente între cuvînt şi conţinut poate duce la rezultate deosebite.

Conchidem deci că aplicarea metodei structuraliste adecvate faptelor de folclor ne va dezvălui noi şi importante aspecte.

★

Sectorul muzical a întrunit în lucrările sesiunii patru direcţii principale de orientare actuală a cercetărilor de folclor : a) cercetarea folclorului românesc în perspectiva istorică-geografică în sînul căreia s-a născut, a evoluat şi s-a conturat ca individualitate; b) cercetarea extensivă şi intensivă a tuturor izvoarelor documentare ce ne stau la îndemînă, c) circumscrierea şi definirea genurilor şi speciilor folclorice, precum şi d) cercetarea aspectelor compoziţionale şi de structură pe care acestea din urmă le implică.

În fruntea celei dintîi grupe de lucrări se situează comunicarea tov. Gh. Ciobanu intitulată : *Folclorul muzical românesc şi migraţia popoarelor.*

Pornind de la asemănarea frapantă dintre o melodie iraniană şi una românească (aceasta culeasă din suburbiile capitalei, dar avînd variante în Muntenia şi în Macedonia sîrbească) şi sprijinit apoi pe argumente arheologice, istorice şi lingvistice oferite de bibliografia cercetată, autorul presupune că este vorba de o moştenire străveche, datînd de aproximativ 17 veacuri, cînd pe teritoriul patriei noastre existau relaţii geto-daco-sarmatice, recent atestate. De aici se desprind însă şi importante consecinţe de ordin teoretic şi metodologic, printre care : necesitatea, subliniată de autor, de a se lua în seamă cu mai multă rîvnă aspectul difuziunii bunurilor culturale chiar şi atunci cînd sînt în discuţie două popoare îndepărtate spaţial, dacă acestea au fost cîndva în contact.

În comunicarea *Choreios alogos — un ritm coregrafic balcanic,* N. Rădulescu stabileşte pe baza unei documentări ample că aşa-numitul „ritm bulgăresc" (B. Bartók) sau „aksak" (C. Brăiloiu) exista şi în practica muzicală a lumii antice greco-romane. Faptul că acest sistem ritmic este familiar popoarelor din perimetrul balcanic — inclusiv poporului nostru — nu se datoreşte, prin urmare, unor „influenţe" dintr-o parte sau alta, ci reprezintă o străveche şi comună moştenire muzical-coregrafică [1]. Rămîn de arătat formele individuale pe care le ia ritmul, proporţia şi frecvenţa acestor forme în repertoriul folcloric al fiecărui popor, ca urmare a unei evoluţii diferenţiate.

---

[1] De altfel sistemul a fost semnalat şi în alte părţi ale Europei, cît şi pe alte continente.

Un aspect interesant al raporturilor culturale dintre populaţia românească şi minorităţile naţionale [2] ni-l relevă comunicarea lui S. Almâşi intitulată *Refrene româneşti în cîntecele populare ale ceangăilor din Moldova.* Autorul constată că, deşi asupra minorităţii naţionale respective înrîuririle culturii populare româneşti sînt multiple şi covîrşitoare, cîntecul popular ceangăiesc păstrează o trăsătură etnică sesizantă : mica frecvenţă a refrenelor (în comparaţie cu folclorul românesc). Această constatare e întărită şi de observaţia că în cazul influenţelor directe (fără a mai lua în seamă preluările integrale) textul refrenului rămîne în limba română.

Compozitorul şi folcloristul N. Ursu, în comunicarea *Cîntecul popular timocean din Banat*, a prezentat rezultatele cercetării unui sat bănăţean cu populaţie românească originară de pe Valea Timocului. Concluziile se referă la modul în care comunitatea respectivă şi-a conservat repertoriul tradiţional sud-dunărean şi relaţiile acestuia cu cîntecul popular românesc (cuprinzînd ipoteze în legătură cu evoluţia versificaţiei, ritmului şi a genurilor).

Următoarele două comunicări reprezintă tendinţa de aprofundare a izvoarelor documentare mai mult sau mai puţin cunoscute. Astfel L. Georgescu, în comunicarea *Lăuta şi cobza în picturile mănăstirilor din Moldova de nord*, comentează pe baza unei recente documentări iconografice diferitele păreri formulate de istorici în legătură cu existenţa celor două instrumente în viaţa muzicală din trecut a patriei noastre, aruncînd o lumină nouă asupra vechimii şi provenienţei acestora.

Valoarea contribuţiei lui Fr. J. Sulzer la cunoaşterea folclorului românesc, comunicarea semnată de G. Habenicht, constituie un prim capitol dintr-un studiu amplu şi exhaustiv asupra acestei probleme controversate.

Sub forma unor aprecieri generale, dar dense, ni se dezvăluie faptul că descrierile şi informaţiile mijlocite de Sulzer în a sa *Geschichte des transalpinischen Daciens. . .* (de acum aproape 2 veacuri) sînt în cea mai mare parte rodul observaţiei proprii, ceea ce îi conferă, prin urmare, un însemnat coeficient de obiectivitate izvorului amintit.

O a treia grupă de comunicări îşi restrînge subiectul cercetării asupra cîte unui gen muzical-folcloric.

V. Medan, în *Cîntecul de joc din Braniştea-Dej*, porneşte de la stabilirea tipurilor locale de cîntec de joc. Referinţele pe care le face la bibliografia genului, ca şi constatările cu privire la originea, vechimea şi evoluţia lui actuală privesc genul în totalitate, schiţîndu-i coordonatele.

Semnalat vag în scrierile muzicologice de pînă acum, „hăulitul" apare în comunicarea lui C. Georgescu, intitulată *Aspecte ale melodicii hăulitului din Oltenia subcarpatică*, definit ca gen. După o îngrijită prezentare analitică a materialului, din punct de vedere melodic şi ritmic, autorul stabileşte cu sprijinul celei mai competente bibliografii că hăulitul pare „să se fi dezvoltat (. . .) pe o cale independentă, *vocală*, el fiind o formă specific românească a jodel-ului" (subl. ns.).

Comunicarea cercetătoarei M. Kahane *Trăsături specifice ale doinei în Oltenia subcarpatică* reprezintă o nouă şi valoroasă contribuţie la definirea acestui gen (de o puternică individualitate şi de un mare rafinament artistic, cu tot „aspectul rudimentar al resurselor sonore"). Autoarea trasează liniile esenţiale ale doinei olteneşti, străbătînd tot şirul particularităţilor modale, melodice, ritmice, arhitectonice etc., fără a neglija raportarea ei la celelalte tipuri colaterale („doina Oltului", „cîntecul haiducesc", subtipul mehedinţean) sau regionale (maramureşean, oşean, moldovean etc.), operaţie ce reliefează comunitatea străveche a speciei lirice respective.

Alte două comunicări abordează o problematică pe cît de captivantă pe atît de dificilă. Prima : o problemă de structură modală : *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor şi Valea Almăjului*, în care E. Cernea încearcă să demonstreze existenţa în folclorul românesc a unor „structuri pendulatorii' la interval de secundă, alături de binecunoscuta ambiguitate modală „major-minor". Cea de-a doua : *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice*, comunicată de A. Vicol, dezvăluie mecanismul complex al întrepătrunderilor de două sau mai multe sisteme ritmice în chiar ţesătura aceluiaşi cîntec pînă la impresia înfiinţării unui nou sistem, compozit. Acest fenomen este guvernat, subliniază autorul, de raportul dialectic dintre „sistem" şi interpretare.

---

[2] Cercetările din acest domeniu „pot deschide noi perspective, pot oferi noi puncte de vedere chiar pentru cercetarea mai largă de folclor comparat" (M. Pop, conferinţa de încheiere a sesiunii).

Un domeniu de cercetare foarte rar abordat de către folclorişti[3], lăsat mai mult pe seama muzicologiei propriu-zise este studiul valorificării creaţiei populare în muzica profesionistă, „cultă", din trecut şi de azi. Comunicarea cu titlul *Folclorul în creaţia lui Al. Flechtenmacher* de E. Dolinescu vine parcă să întărească regula. În calitatea sa de şef de orchestră (şi compozitor) al primului teatru naţional din Moldova, Al. Flechtenmacher a adus o contribuţie importantă la pregătirea terenului pentru apariţia primei şcoli muzicale româneşti, chiar dacă sub aspectul valorificării cîntecului popular el nu izbuteşte să atingă decît zone mărginaşe ale creaţiei populare.

Lucrările sectorului de coregrafie — reprezentant al celei mai tinere ramuri de cercetare folclorică — au dezbătut o problematică fundamentală menită să traseze jaloane de orientare pentru cercetările viitoare. Astfel, sub titlul generic *Horele mari*, E. Balaci circumscrie o categorie primordială de jocuri — cele în formaţie de cerc — unite prin cîteva „caractere dominante" (formaţie, componenţă, ţinută), categorie ce se subdivizează în grupe şi tipuri după criterii de clasificare, cinetice şi metro-ritmice.

A. Bucşan, în *Probleme ale ritmului în dansul popular românesc*, evidenţiază valoarea expresivă a ritmului, bogăţia de formule, forţa lor combinatorie, precum şi frecvenţa diferită a motivelor potrivit celor trei „dialecte" coregrafice semnalate de autor în lucrări anterioare.

A. Giurchescu clădeşte, la rîndul ei, în *Determinarea formelor compoziţionale în dansul popular românesc*, un întreg sistem arhitectonic unitar, pornind de la cele mai mici unităţi de mişcare pînă la cele mai mari forme compoziţionale. În alcătuirea sa intimă sistemul relevă o seamă de procedee compoziţionale ce ridică dansul popular la demnitatea oricărui limbaj artistic.

În sfîrşit, comunicarea intitulată *Determinarea specificului în jocul popular din Pecineaga* de C. Eretescu accentuează folosul metodologic al unui atlas şi al cataloagelor de „motive-cheie" şi „adiacente" atît pentru determinarea specificului într-un repertoriu local, cît şi pentru lucrări de o mai mare cuprindere.

Prin dezbaterea unor probleme interesante, ca şi prin schimbul valoros de păreri desfăşurat în discuţii, actuala sesiune a constituit un mijloc de valorificare înaltă a celor mai bune rezultate ale cercetării creaţiei populare, contribuind la propăşirea etnografiei şi folcloristicii româneşti.

LUCIA MUREŞANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU,
IOSIF HERŢEA

CLAUDE LÉVI-STRAUSS ŞI CERCETAREA POETICĂ

Pe linia Boas, Sapir, Bloomfield etc., cu diferenţe pe care nu ne propunem să le relevăm în scurta prezentare de faţă, Claude Lévi-Strauss se impune specialistului contemporan prin introducerea deschizătoare de perspective a concepţiei structuraliste în studiul antropologic. Scoase din contextul lingvistic, noţiunile de *sistem, opoziţie, lege* îşi dezvăluie, o dată mai mult, eficienţa. La nivelul *relaţiilor* dintre termeni, analogii dintre cele mai îndrăzneţe completează şi înnoiesc imaginea unor fenomene complexe ale organizării sociale, legi generale unifică detalii pînă acum abordate eterogen şi fragmentar. E suficient să amintim interpretarea regulilor de căsătorie (prohibiţia incestului, căsătoria preferenţială) şi rudenia ca o modalitate de asigurare a „comunicării femeilor" [1] între grupuri sociale (paralelă cu comunicarea bunurilor şi serviciilor economice, cu comunicarea mesajelor lingvistice etc.) sau rezolvarea, în termeni de lege, a problemei „unchiului matern" [2] (relaţia dintre unchiul matern şi nepot este pentru relaţia dintre frate şi soră ceea ce relaţia dintre tată şi fiu este pentru relaţia dintre soţ şi soţie). Fructificate metodologic, analogiile pun etnologul în situaţia de a adapta treptat la necesităţile analizei cele mai noi orientări ale gîndirii lingvistice moderne. Concepută în termenii de mai sus, cercetarea regulilor de căsătorie apare astfel reductibilă la „cercetarea matematică a tuturor tipurilor de schimb posibile între *n* parteneri" [3] (trad. ns.).

---

[3] Deşi un C. Brăiloiu sau G. Breazul ilustrează atitudinea contrară.

În cele ce urmează ne limităm la prezentarea unui singur aspect — dintre cele mai revoluţionare — al operei lui Lévi-Strauss. Este vorba de analiza structurală a mitului [4], pe care o considerăm plină de sugestii nu numai pentru cercetarea antropologică, ci şi pentru cercetarea poetică.

Independent de rit, mitul constituie pentru Lévi-Strauss un instrument (model) logic prin care mintea umană rezolvă contradicţii de tipul viaţă/moarte, interdicţia incestului/originea dintr-un strămoş comun unic etc. Esenţiale pentru existenţa logică a mitului apar deci a) existenţa unei (unor) opoziţii şi b) existenţa unui termen mediator, de cele mai multe ori o metaforă, care să integreze termenii aflaţi în opoziţie.

Opoziţiile şi medierea lor (integrarea) se exprimă, prin coduri diferite, la patru niveluri (în termenii cărora se structurează orice mit) : nivelul geografic, nivelul economic (ambele urmînd fidel realitatea), nivelul sociologic (care îmbină realul cu imaginarul) şi nivelul cosmologic (care se abate de la realitate). Indiferent de nivel, în variante de provenienţă diferită ale aceluiaşi mit, persistă o schemă logică unică. De aceea, pentru analiza structurală, alegerea variantei reprezintă o falsă problemă, iar Lévi-Strauss alătură fără ezitare versiunile mitului oedipian oferite de Sofocle şi Freud. Mai mult, înţelegerea mitului devine posibilă *numai* prin examinarea tuturor variantelor lui, indiferent de dată, sursă, deformările survenite.

Practic, analiza mitului presupune distincţia dintre *secvenţe* (succesiunea cronologică a evenimentelor) şi *scheme* opozitive : „pe planuri de adîncime inegală, secvenţele sînt organizate în funcţie de scheme suprapuse şi simultane, aşa cum o melodie scrisă pe mai multe voci este supusă unui dublu determinism : cel — orizontal — al liniei sale proprii şi cel — vertical — al schemelor contrapunctice" [5].

---

[1] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Langage et société*, în vol. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 63—75 ; adaptat după articolul *Language and the Analysis of Social Laws*, în „American Anthropologist", vol. 53 (1951), nr. 2, p. 155—163.

[2] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie*, reluare în *Anthropologie structurale*, p. 37—62 a articolului publicat în „Word". vol. I (1945), nr. 2, p. 1—21.

[3] *Langage et société*, p. 68.

[4] Expunerea se întemeiează pe următoarele articole, considerate de bază : *Structure et dialectique*, în *For Roman Jakobson. Essays on the occasion of his sixtieth birthday*, The Hague, 1956, p. 289 — 294 ; *La structure des mythes*, în *Anthropologie structurale*, p. 227—255, reluare cu modificări a versiunii din „Journal of American Folklore", vol. 78 (1955) nr. 270, p. 428—444, introdusă de Thomas A. Sebeok în vol. *Myth. A Symposium*, Bloomington, 1958, p. 50 — 66 ; *La geste d'Asdiwal*, în *École Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences religieuses*, Paris, 1959, p. 3—43, parţial republicat sub titlul *Problémes de l'invariance en anthropologie* în „Diogène" XXXI, 1960, p. 23—33. În cele ce urmează, referinţele se fac exclusiv la prima indicaţie bibliografică în cazul fiecărui articol.

[5] *La geste d'Asdiwal*, p. 18.

Repetarea secvențelor — specifică mitului și, în general, poeziei folclorice — facilitează surprinderea schemelor.

În linii mari, unitățile constitutive (mitemele) a căror succesiune cronologică încheagă secvența pot fi alăturate *funcțiilor* stabilite de Propp în analiza basmului fantastic rus. Inovația lui Lévi-Strauss rezidă în faptul că, spre deosebire de Propp, pentru care compoziția basmului poate fi descrisă exclusiv în termenii succesiunii cronologice a funcțiilor, el introduce un principiu superior de structurare : poziția „funcției” în sistem. Înțelegerea mitului echivalează cu regruparea după criterii paradigmatice a elementelor integrate în serii sintagmatice.

Conform cu metoda prezentată, mitul lui Oedip se structurează în modul următor [6] :

I	II	III	IV
Cadmos își caută sora Europa răpită de Zeus			
		Cadmos ucide dragonul	
	Spartoi-i se omoară între ei		
			Labdacos (tatăl lui Laios) = „șchiop“ (?)
	Oedip îl ucide pe tatăl său Laios		Laios (tatăl lui Oedip) = „stîngaci” (?)
		Oedip jertfește Sfinxul	
			Oedip = ”picior umflat” (?)
Oedip se căsătorește cu mama sa Iocasta			
	Eteocle își ucide fratele Polinice		
Antigona îl înmormîntează pe fratele său Polinice, violînd interdicția			

Urmărit de la stînga la dreapta și de sus în jos, tabloul reproduce succesiunea cronologică a momentelor. Dar de îndată ce ne propunem înțelegerea mitului, lectura independentă a fiecărei coloane devine un auxiliar prețios. Coloana I-a grupează acțiunile ilustrînd „supraaprecierea” raporturilor de rudenie (rapports de parenté surestimés), coloana a II-a acțiunile ilustrînd o subapreciere a acestora (rapports de parenté sous-estimés ou dévaluês). Aceeași opoziție se observă între mitemele figurînd în coloana a III-a (uciderea monștrilor echivalează cu negarea autohtoniei omului) și ideea care se desprinde din examinarea sensurilor ipotetice ale numelor incluse în coloana a IV-a. După Lévi - Strauss, faptul că acestea din urmă evocă insistent dificultatea de a merge drept trebuie raportat la miturile care-i prezintă pe oameni — născuți din pămînt (prin autohtonie) — ca incapabili să meargă sau mergînd cu stîngăcie în momentul emergenței. Trăsătura comună a celei de-a IV-a coloane devine deci persistența autohtoniei umane.

Astfel interpretat, conchide autorul, mitul lui Oedip exprimă „imposibilitatea în care se găsește o societate care crede în autohtonia omului (vezi Pausanias, VIII, XXIX : vegetalul este modelul omului) de a trece, de la această teorie, la recunoașterea faptului că fiecare dintre noi s-a născut de fapt dintr-un bărbat și o femeie” [7]. Categoria mediatoare este reprezentată de Sfinx — monstru htonian care cumulează trăsături feminine și masculine.

---

[6] Reproducem tabloul din *La structure des mythes*, p. 236.

[7] *Ibidem*, p. 239.

Aceeaşi procedură de analiză se regăseşte în cercetarea a numeroase alte mituri. Miturile despre viaţă şi moarte ale indienilor Pueblo mediază opoziţia dintre agricultură (= viaţă) şi război (= moarte) prin categoria vînătoare (= mijloc de viaţă pentru om, dar cauză a morţii pentru animale). În mitul lui Asdiwal, răspîndit pe coasta canadiană a Pacificului, integrarea se realizează între opoziţii printr-o opoziţie. Aventurile prin care trece eroul (căsătoria cu fiica Soarelui, revenirea pe pămînt, căsătoria cu o fată din clanul pescarilor — Asdiwal fiind înzestrat cu puteri miraculoase în vînatul pe uscat —, vizita în împărăţia subterană a morselor, înzăpezirea lui pe un vîrf de munte de pe care nu a mai putut coborî) se prezintă sub forma unor medieri imposibile între opoziţii aşezate în ordine descrescîndă : *sus/jos*, *aer/pămînt* (opoziţie verticală, la nivel cosmologic), *apă/pămînt*, *vînătoare pe mare/vînătoare pe uscat* (opoziţie la nivel geografic) etc. Integrarea se realizează prin aventura finală în care opoziţia *vîrf/vale* (verticală prin formă, dar geografică prin conţinut) asociază caracterele proprii schemelor precedente iar „eşecul lui Asdiwal (...) primeşte astfel o triplă semnificaţie : geografică, cosmologică şi logică” [8].

Dincolo de mit, metoda poate fi însă fructificată în cercetarea compoziţiei oricărei alte opere poetice şi articolul *Les chats de Charles Baudelaire* [9] publicat de autor în colaborare cu Roman Jakobson o dovedeşte din plin. Schemele opozitive şi integrarea prin categorii mediatoare permit explicitarea logicii interne a sonetului : „Din constelaţia iniţială a poemului formată de îndrăgostiţi şi savanţi, pisicile permit, prin medierea lor, eliminarea femeii, lăsînd faţă în faţă — dacă nu chiar confundaţi — poetul... eliberat de dragostea „restrînsă”, şi universul eliberat de austeritatea savantului” [10].

Dacă avem în vedere dubla distincţie hyelmsleviană (formă şi substanţă a conţinutului/formă şi substanţă a expresiei), teoria lui Lévi-Strauss, extinsă de la mit la poetică, se reduce la încercarea de a aborda în termeni riguros sistematici latura atît de puţin cunoscută a *formei conţinutului*. *Secvenţe, scheme, mediere, integrare* sînt tot atîtea trepte în înţelegerea modalităţilor complexe de structurare a conţinutului în opera de artă. De aci largul răsunet, actualitatea metodei [11].

La nivelul compoziţiei, poeticianului i se oferă posibilitatea de a mînui (cu eventuale nuanţări determinate de gen, specie, provenienţa folclorică sau cultă a textului etc.) categorii cu largă putere de generalizare, întru totul similare celor cu care este deprins în analiza la nivel fonologic, morfologic etc.

SANDA GOLOPENŢIA–ERETESCU

ROMAN JAKOBSON: *Essais de linguistique générale.* Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. (Paris), Edition de Minuit, (1964), 260 p.

Culegerea de studii, articole, expuneri verbale (înregistrate pe bandă magnetică, ulterior transcrise), reunite sub denumirea generică de *eseuri* — cu modestie poate, cu certă îndreptăţire cît priveşte factura textelor — a apărut (ca nr. 14) în colecţia „Arguments”, iniţiată de editura amintită. Colecţia, tematic eterogenă, cuprinde atît opere clasice ce-şi păstrează actualitatea (traduceri din Clausewitz — *Vom Krieg* — şi G.W.F. Hegel —*Die philosophische Propedeutik* —, de pildă), cît şi lucrări ale unor experţi contemporani cu prestigiu (Fr. Chatelet — *La naissance de l'histoire*, M. Blanchot — *Lautréamont et Sade* etc.), acoperind un spectru întins de probleme, subsumabile conceptului larg de *istorie a civilizaţiei* (adică inclusiv epistemologie, inclusiv psihologie socială etc.), fără nici o concesie vulgarizării.

---

[8] *La geste d'Asdiwal*, p. 20.

[9] Roman Jacobson şi Claude Lévi-Strauss, *Les Chats de Charles Baudelaire*, în „L'Homme. Revue Française d'Anthropologie” II (1962), nr. 1, p. 5–21.

[10] *Les Chats de Charles Baudelaire*, p. 21.

[11] Dintre articolele inspirate din metoda lui Cl. Lévi-Strauss, semnalăm : Marcelle Bouteilles, *Cosmologie et médecine magique selon notre folklore rural — Esquisse d'analyse structurale*, în „L'Ethnographie”, LIII, 1958, p. 91–95 ; Edmund R. Leach, *Lévi -Strauss in the Garden of Eden. An Examination ot Some Recent Developments in the Analysis of Myth*, în *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series II, vol. XXIII, 1961, p. 386 — 396. Pentru discuţii, vezi şi Elli-Kaija Köngas şi Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore*, în „Midwest Folklore”, vol. XII, (1962), nr. 3, p. 137–138.

Volumul cuprinde 11 „eseuri" ale savantului american apărute între 1949 şi 1952 în Statele Unite şi Europa, grupate — pe teme — în patru „părţi" : 1) probleme generale, 2) fonologie, 3) gramatică, 4) poetică, precedate de o *prefaţă* a traducătorului şi însoţite, la sfîrşit, de compendiul bibliografiei lui R. Jakobson (1919—1963). Fără vreo raţiune de conţinut, îngrijitorul ediţiei a dotat fiecare din materialele cuprinse în volum, concepute de autor autonome — şi în genere tratînd efectiv probleme *disparate* —, cu supertitlul de „capitol", însoţit de număr de ordine (1, 2, 3 etc.), probabil în intenţia de a crea iluzia coerenţei formale — artificiu de prisos, relaţia exterioară lipsind oricum, iar unitatea de conţinut (liniile de forţă comune) reieşind în orice caz la lectura întregului.

Faptul că nici unul din materialele volumului nu e inedit — şi că e vorba de traduceri — ar putea ridica îndoieli asupra oportunităţii considerării sale într-o recenzie. În realitate, interesul cărţii e departe de a fi neglijabil. Selecţia materialului făcută de traducător — el însuşi lingvist — cu acordul şi sprijinul autorului (p. 21) dă culegerii semnificaţia unui bilanţ, expozeu al principalelor aspecte *actuale* ale concepţiei jakobsoniene, cărora autorul le conferă un maximum de validitate şi interes, atît pentru criteriile specialiştilor cît şi pentru ale restului opiniei intelectuale — căreia volumul i se adresează cel puţin în egală măsură.

În consecinţă, o dare de seamă asupra acestei cărţi — fascinante prin noutatea şi petulanţa ideaţiei, prin rigoarea argumentării — e o întreprindere complicată, cu rezolvări posibile diverse. Ţinînd seama de profilul R.E.F. şi de spaţiul de care dispunem, ne vom mărgini îndeobşte la examenul unor laturi ce pot interesa *în chip deosebit* cercetarea etnologică, în speţă cea de folclor — literar în primul rînd —, dînd atenţie mai cu seamă chestiunilor de metodă. Folosul unei asemenea operaţii?

Îl indică, implicit, autorul. Dominanta filozofică a operei ştiinţifice a lui R. Jakobson o constituie viziunea infinit interconexională a elementelor şi conceptul de unitate *de esenţă ultimă* a lumii. Jakobson cultivă un punct de vedere dialectic şi în bună măsură materialist în abordarea obiectului. Consecutiv a susţinut şi susţine importanţa primordială — în cunoaşterea ştiinţifică — a identificării legităţii interne a obiectului cercetării. În 1928 scria : „Istoria literară e intim legată de celelalte «serii» istorice. Fiecare din aceste «serii» e caracterizată de legi structurale proprii. Eludînd studiul acestor legi, stabilirea conexiunilor între «seria» literară şi celelalte complexe de fenomene culturale devine imposibilă. A studia sistemul sistemelor ignorînd legile interne ale fiecărui fenomen individual ar fi o gravă greşeală metodologică" (prefaţă, p. 8—9). Or, un atare complex fenomenal conex de care literatura se apropie pînă la identificare e *limba*. Dacă nu orice fenomen verbal e literatură, *toate* fenomenele literare sînt limbă şi ca atare investigabile lingvistic. Această teză constituie pe de o parte — deşi aparent truism — unul din obiectivele demonstraţiei polemice a autorului, pe de altă parte justificarea interesului considerabil pe care cercetarea lingvistică îl are atît pentru studiul *intern* — în sine — al literaturii, cît şi pentru metodica acestuia.

Din punctul de vedere statuat, partea I a culegerii — generalităţi — şi partea a IV-a — poetică — sînt, prin lărgime de orizont, cele mai bogate în materie de meditaţie.

Alocuţiunea *Limbajul comun al lingviştilor şi antropologilor*, rostită în încheierea conferinţei antropologilor[1] şi lingviştilor americani ţinute în 1952 la Univeritatea din Indiana, conţine idei directoare preţioase, foarte diverse prin natura textului. Definind generic limba ca entitate semiotică aflată în relaţie cu alte entităţi similare, R. Jakobson insistă energic şi subtil asupra inegalităţii de rang între diferitele sisteme de semne. ,,Sistemul cel mai important, baza tuturor celorlalte, e limbajul : limbajul constituie realmente temelia culturii, faţă de limbă toate celelalte sisteme de simboluri sînt accesorii sau derivate'' [2] (p. 28).

Reamintind că problema esenţială pentru analiza vorbirii este cea a codului folosit în comun de emiţătorul şi de primitorul unei comunicări date şi că în absenţa unui repertoriu comun de ,,posibilităţi preelaborate'' sau de ,,reprezentări prefabricate'' comunicarea între oameni nu ar fi posibilă (problema apare în mod specific în folclor la nivelul sintagmelor ,,preformate'', cu valoare simbolică, uzitate în cîntec, colindă etc.), R. Jakobson pledează pentru preluarea, din terminologia teoriei comunicaţiei, a cuplului *cod - mesaj*, expresia ,,cea mai clară, cea mai operaţională'' a entităţilor complementare [repertoriu de semne convenţionale] — [dispunere coerentă a unor semne din repertoriu, pentru transmiterea de informaţie] (p. 31—32).

O punere la punct cu deosebire utilă se referă la raportul *sincronic — diacronic*. Respingînd presupusa opoziţie esenţială între cele două direcţii posibile ale studiului ca implicînd ,,două metodologii integral diferite şi două tipuri de probleme fundamental diferite'', R. Jakobson sugerează rădăcina gnoseologică a erorii. Separarea tranşantă a sincroniei de diacronie e rodul confundării a două dihotomii distincte : *sincronie-diacronie* pe de o parte, *static-dinamic* pe de alta. Căci, vădit, ,,sincronia nu înseamnă statică'' ! A stabili — exemplifică autorul — ,,ce e static, imuabil, în slavă, din evul mediu timpuriu sau din indoeuropeana comună pînă în zilele noastre, e o problemă de statică şi în acelaşi timp o problemă diacronică''. Pe de altă parte, sub durata ,,unei perioade oarecare de timp, *punctul de plecare* şi *punctul final* al unei mutaţii coexistă sub forma a două straturi stilistice diferite'', în cadrul uneia şi aceleiaşi unităţi sociale. ,,O schimbare e deci, la început, un fapt *sincronic* ; de aceea — cu excepţia cazului în care se recurge la simplificări excesive — analiza sincronică trebuie să înglobeze schimbări lingvistice ; şi invers, schimbările lingvistice nu pot fi înţelese decît în lumina analizei sincronice'' (p. 35—37).

Notînd — o dată cu constatarea insuficienţei lor — existenţa unor începuturi experimentale în domeniul delimitării *tipologiei sistemelor* (chestiune organic înscrisă de altfel şi în problematica folcloristicii, dar mult prea puţin tratată) şi a legilor universale care susţin şi justifică numita tipologie, autorul formulează o serie de întrebări fundamentale pentru abordarea temei : ,,Care sînt elementele care pot coexista şi care cele ce se exclud? Care sînt elementele care se întîlnesc în mod necesar? Ce element B implică anume elementul A şi ce elemente nu se implică unul pe altul? Ce element implică absenţa altuia?'' (p. 37). Autorul previne în acelaşi timp asupra nonsensului de a pretinde legii de tip dinamic — statistic — aceeaşi riguroasă validitate ca şi legii de tip static.

---

[1] *Antropologie* cu accepţia pe care o are termenul în sistematica americană — mai recent, în genere occidentală — a ştiinţelor. Franz Boas o definea în *Encyclopaedia of Social Sciences* (1947) ca o ,,disciplină care se ocupă de om ca fiinţă socială. Obiectul ei include toate fenomenele vieţii sociale a omului fără limite în timp şi spaţiu'' (apud Åke Hultkrantz, *General Ethonological Concepts*, Copenhagen, 1960, p. 28 — 29). Se recunoaşte în genere împărţirea disciplinei în *antropologie fizică* (care se suprapune cu conceptul de *antropologie* curent la noi : studiu al biologiei rasei) şi *antropologie culturală* (incluzînd etnografia, folclorul, sociologia — definită specific ca ,,antropologie socială'' —, eventual lingvistica etc.).

[2] N.B. — Claritatea şi concentrarea expresiei, uneori de eleganţă aforistică, a autorului — ostil prisosurilor discursive — fac adesea din *citat* modul cel mai economic de consemnare a tezelor sale.

Remarcabilă e noutatea şi importanţa observaţiilor cuprinse în *Două aspecte ale limbajului şi două tipuri de afazie* (secţiune secundă a lucrării *Fundamentals of language*, 1956). „A vorbi implică *selecţia* unor anumite entităţi lingvistice şi *combinarea* lor în unităţi lingvistice de un grad de complexitate superior" (p. 46). *Combinarea* implică contextarea — introducerea cuvîntului într-un mediu verbal organizat —, iar *selecţia* implică posibilitatea substituirii, prin echivalenţe, a unui entităţi date. Or, experienţa clinică arată că alterările patologice ale activităţii nervoase superioare ce determină afazii se manifestă — cu excepţia cazului în care avem a face cu *afazii universale* — sub două forme principale : a) reducerea (dispariţia) capacităţii de a sesiza asemănarea cuvintelor şi deci de a selecta şi substitui termenii echivalenţi (tulburarea *asemănării*) şi b) reducerea (dispariţia) capacităţii de a combina cuvinte, de a construi propozţii (tulburarea *contiguităţii*). Cele două infirmităţi corespund anulării posibilităţii de a construi *metafore* (în cazul opacizării *asemănării*), respectiv *metonimii* (în cazul blocării resorturilor ce fac posibilă contextarea cuvintelor, *contiguitatea*).

Arta limbii — literatura — oscilează şi ea între cei „doi poli cardinali" ai expresiei : polul metonimic şi cel metaforic. „În cîntecele lirice ruse — de pildă, notează autorul — predomină construcţiile metaforice, în vreme ce în epopeea eroică metonimia e preponderentă" (p. 62).

Perspicace şi îndrăzneaţă e caracterizarea literaturii „realiste" prin preponderenţa procedeelor metonimice. Dar, de fapt — credem şi noi împreună cu autorul —, după toate probabilităţile, această dihotomie nu e revelantă numai în cazul literaturii frumoase, ci „are o însemnătate primordială pentru înţelegerea comportării verbale şi a comportării umane în general" (p. 64). De altfel, aminteşte Jakobson, J.G. Frazer a redus principiile care comandă riturile magice la două tipuri : incantaţii bazate pe legea similitudinii („imitative") şi cele fondate pe asocierea prin contiguitate („prin contagiune"). Iar dacă ştiinţificeşte metonimia e relativ vag cunoscută, spre deosebire de metaforă, intens studiată, este pentru că — explică cu fineţe autorul — metafora, bazată pe analogii de semnificaţii, este mult mai comod abordabilă decît metonimia, care reuneşte termeni între care raporturile de asemănare imediată sînt nule.

Studiile tipologice şi contribuţia lor la lingvistica istorică comparată (1957) conţine o demonstraţie eficace şi strălucitoare a necesităţii determinării legităţilor generale — „universale sau cvasiuniversale" — ale sistemelor lingvistice, în cadrul unei tipologii întemeiate pe criterii raţionale.

Comunicarea *Lingvistică şi teoria comunicaţiei* (1961) trece în revistă coincidenţele de problematică ale celor două domenii, transferul reciproc de noţiuni şi termeni — în treacăt se defineşte nuanţat redundanţa : redundanţa *nu* înseamnă prisos (p. 89—90) — şi în genere succesele şi problemele cooperării disciplinelor în cauză.

În sfîrşit, partea I mai cuprinde articolul *Aspecte lingvistice ale traducerii* (1959), care tratează chestiuni de semantică. Autorul rezolvă simplu şi ingenios problema competenţei metodologice a lingvisticii în tratarea sensurilor lexicale. Sensul unui cuvînt — acesta la rîndu-i *semn* — nu e altceva decît *traducerea sa printr-un alt semn* care îi poate fi substituit (*celibatar = persoană necăsătorită* etc.), ceea ce instituie un circuit ecuaţional (A = B), intrasemiotic, în care „substituim semne prin semne" (p. 79). Faptul face caduc argumentul celor care neagă aptitudinea lingvisticii de a opera pe tărîm semantic prin forţa faptului că asimilează sensul cuvîntului cu însuşi obiectul desemnat (p. 41). Ideea acestei soluţii pare să-şi aibă originea în anume sugestii — de ordinul logicii — provenind din surse neopozitiviste. În orice caz, nu e limpede cum vede R. Jakobson rezultanta semantică a interacţiunii continue — indenegabile — bilateral (multilateral) dintre realitatea obiectivă pe de o parte, limbă şi alte sisteme semiotice pe de alta. Totodată este cert că *există* situaţii în care, în conştiinţa locutorului, între obiect şi cuvîntul care îl denumeşte se stabileşte o relaţie imediată şi univocă — situaţia copilului care vede pentru prima oară un obiect, întreabă care îi este numele şi i se răspunde : în acest caz ridicarea de la *cuvînt* la *noţiunea-specie* — operaţie prealabilă ce poate condiţiona punerea în ecuaţie a cuvîntului — este o etapă ulterioară.

Interesantă este observaţia referitoare la consecinţele semantice, în folclor, ale genului gramatical : ,,faptul că cuvîntul care desemnează *vinerea* e masculin în unele limbi slave şi feminin şi altele se reflectă în tradiţiile populare ale popoarelor corespunzătoare care practică ritualuri deosebite ale *vinerii*". (p. 84—85).

Dacă traducerea literală ,,a totalităţii informaţiei *conceptuale*" este în principiu cu putinţă din orice limbă în alta, dat fiind că ,,limbile diferă esenţial prin ceea ce *trebuie* să exprime (construcţii gramaticale şi idiomatice ineluctabile etc. — n. ns.) nu prin ceea ce *pot* să exprime" (p. 84), ,,poezia e intraductibilă" (p. 86). Posibilă ,,este numai transpunerea creatoare". Aceasta pentru că ,,în poezie ecuaţiile verbale constituie însuşi principiul constructiv al textului. Categoriile sintactice şi morfologice, rădăcinile, afixele, fonemele etc. — pe scurt toate componentele codului lingvistic — sînt confruntate, juxtapuse, puse în relaţie de contiguitate, după principiul similarităţii şi contrastului, şi vehiculează astfel o semnificaţie proprie". În sfîrşit, ,,asemănarea fonologică e simţită ca o înrudire semantică", iar ,,paronomasia domneşte suverană asupra artei versului" (p. 86).

Punctată mai mult sau mai puţin inegal, şi prin reluări, în întreg volumul, concepţia lui R. Jakobson asupra *poeticii* este concentrată în lucrarea *Lingvistică şi poetică* (1958), care ocupă în întregime partea a IV-a a volumului. Fiindcă acest foarte substanţial text — apărut între timp şi în versiune românească [3] — a mai făcut obiectul unei menţiuni critice în R.E.F.-[4], ne vom limita doar la cîteva — ample — referiri indispensabile.

După R. Jakobson, sarcina poeticii ca disciplină stă în primul rînd în a răspunde întrebării : ,,ce anume face dintr-un mesaj verbal o operă de artă?" (p. 210). După refutaţia abilă a obiecţiilor pe care le poate ridica compatibilitatea lingvisticii, ca ,,organon", cu problematica poeticii, autorul descrie cele şase funcţii fundamentale ale limbajului — pe care le-a identificat pornind de la ,,factorii constitutivi [5] ai oricărui act de vorbire" — : *funcţia referenţială* centrată pe context, *funcţia emotivă* concentrată asupra transmiţătorului (care-şi exteriorizează emoţiile, în primul rînd prin interjecţii), *funcţia conativă* dirijată către destinatar (expresia gramaticală cea mai limpede îi este imperativul şi vocativul), *funcţia fatică* orientată spre ,,contact", spre menţinerea acestuia), *funcţia metalinguală* concentrată asupra codului (control al acurateţii interpretării elementelor codului de către interlocutor) şi *funcţia poetică*: *centrarea asupra mesajului ca atare.* Fundamentarea şi introducerea în lingvistică a conceptului de *funcţie poetică* a limbajului constituie unul din meritele epocale ale lui R. Jakobson.

Funcţia poetică, subliniază R. Jakobson, este panlingvistică, ea — ca şi versul de altfel — nu se limitează la *poezie,* după cum poezia nu se mărgineşte la dezvoltarea funcţiei poetice. Funcţia poetică, fără a le anula pe celelalte (epica uzează din plin de funcţia referenţială, lirica exploatează funcţia emotivă etc.), este doar *funcţia preponderentă* în textul poetic. Categoria impusă de R. Jakobson este polivalentă : ,,această concepţie a limbajului poetic ca o formă de limbaj în care funcţia poetică e predominantă ne va ajuta să înţelegem mai bine limbajul prozaic de toate zilele, unde ierarhia funcţiilor e diferită, dar în care funcţia poetică are în mod necesar un loc . . . Există cazuri-frontieră instructive : cea mai înaltă *unitate lingvistică codată* funcţionează în acelaşi timp ca *cel mai mic tot poetic* :. . . proverbul este în acelaşi timp unitate frazeologică şi operă poetică" (p. 31).

---

[3] *Probleme de stilistică. Culegere de articole,* Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 83—125.

[4] Grupajul de recenzii *Poetica folclorului* de Sanda Golopenţia-Eretescu, în ,,Revista de etnografie şi folclor" t. 9 (1964). nr. 4—5 p. 515—519.

[5] În număr de şase : transmiţător, primitor, mesaj, context, cod, ,,contact" (în sus de mediu — suport al comunicării).

Criteriul lingvistic al funcţiei poetice este „*proiecţia principiului echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării*" (p. 220). Astfel „în poezie orice secvenţă de unităţi semantice — nu numai secvenţa fonologică[6] — tinde să formeze o ecuaţie. Similitudinea suprapusă contiguităţii imprimă poeziei esenţa ei simbolică, multiplă, polisemantică". În consecinţă, „*ambiguitatea* este o însuşire intrinsecă şi inalienabilă a oricărui mesaj centrat pe propriul său conţinut, este, cu alte cuvinte, un corolar al poeziei" (p. 238).

R. Jakobson respinge — de altfel cu graţie — încercarea de a interpreta poezia doar ca pur joc fonic: „Fără îndoială, înainte de toate versul e o « figură de sunet» repetată. Totuşi niciodată versul nu se va reduce la acest unic element constitutiv. Orice încercare de a limita convenţii poetice — cum ar fi metrica, aliteraţia sau rima — la nivelul sunetului nu reprezintă decît simple speculaţii lipsite de orice justificare empirică. Transpunerea principiului ecuaţional într-o secvenţă are o semnificaţie mult mai adîncă şi mai largă. Formula lui Valéry — « poemul, prelungă ezitare între sunet şi înţeles» — este mult mai realistă şi mai ştiinţifică decît toate formele izolaţionismului fonetic" (p. 233). După Jakobson, „rima implică cu necesitate raportul semantic dintre unităţile de rimă" (p. 234).

Prevenind împotriva absolutizării evaluărilor statistice, R. Jakobson remarcă: „oricît de mare ar fi importanţa repetiţiei în poezie, textura fonică e departe de a se mărgini numai la combinaţii numerice. Un fonem care nu apare decît o singură dată, dar într-un cuvînt cheie şi într-o poziţie pertinentă, pe un fond contrastant, poate căpăta un relief grăitor" (p. 242).

Printr-o sagace analiză de text asupra faimosului exordiu al lui Antoniu-Shakespeare din cuvîntarea la funeraliile lui Cezar, autorul dovedeşte potenţele poetice ale „jocului categoriilor şi construcţiilor gramaticale" (p. 245).

Partea a II-a — fonologie — cuprinde două „eseuri". *Fonologie şi fonetică* — secţiune primă, elaborată în colaborare cu Morris Halle, a lucrării *Fundamentals of Language* — tratează pe rînd, foarte dens deşi conceput pe un plan enciclopedic, problemele fundamentale ale celor două discipline lingvistice, în timp ce *Tensiune şi laxitate* (1962) întreprinde analiza concretă a opoziţiei claselor vocalice aşa-zise *încordate şi laxe.*

În sfîrşit, partea a III-a include trei texte: *Aspectul fonologic şi aspectul gramatical al limbii în interrelaţiile lor* — raport prezentat la Congresul internaţional al lingviştilor de la Paris, 1948 — demonstrează cu virtuozitate că „atît cercetarea sincronică, cît şi cercetarea diacronică aduc dovada existenţei unei intime legături de solidaritate şi interdependenţă între cele două structuri autonome — fonologică şi gramaticală" (p. 175). „Eseul" „*Embrayeur*"-*i*[7], *categoriile verbale şi verbul rus* (1950—1957) e de fapt o descriere structurală a categoriilor verbale ale limbii ruse. Articolul, scurt dar substanţial, *Noţiunea de semnificaţie gramaticală după Boas* (1959) reactualizează critic tezele uimitor de penetrante privind gramatica ale multilateralului savant american. Gramatica, afirmă Boas, are funcţia de a alege, clasa şi exprima diferite aspecte ale experienţei, mai precis ea „determină care sînt aspectele ce *trebuie* exprimate ale fiecărei experienţe" (p.197).

★

Lectura acestei serii de „eseuri", în ultimă analiză de însemnătate sensibil apropiată — deoarece, mai mult sau mai puţin, ele se presupun şi se condiţionează — pentru cercetarea structurilor literare, este instructivă atît prin ceea ce comunică nemijlocit şi este preluabil ca material sau ca instrument de studiu, cît și prin aceea că atrage indirect atenția asupra rămînerilor în urmă — în domeniul metodei, în domeniul organizării cunoștințelor — a disciplinelor legate de cultura populară.

---

[6] „În poezie o silabă este echivalentă cu orice altă silabă din aceeaşi secvenţă; se presupune că accentul este egal cu accentul şi lipsa de accent egală cu lipsa de accent etc." (p. 220).

[7] Autorul a tradus în franceză pe „schifter" folosit de Jakobson (după Jespersen care îl defineşte destul de vag, ca pe „o clasă de cuvinte al cărei sens variază după situaţie") prin „embrayeur". Cum familia de termeni tehnici folosită în artificiul său de traducere de N. Ruwet e transpusă îndeobşte în româneşte prin franţuzismele corespunzătoare, am socotit posibilă formula dată.

RADU NICULESCU

Ю. М. ЛОТМАН, *Труды по знаковым системам*, *1*, *лекции по структуральной поэтике*, *вып. 1.* (*Введение*, *теория стиха*). *Ученые записки тартусского государственного университета*. Тарту, 1964, 195 стр. (*I. M. LOTMAN*, *Studii asupra sistemelor de semne*, *1*, *Prelegeri de poetică structurală*, *Fasc. 1* (*Introducere*, *teoria versului*), *Analele Universității de stat din Tartu*, Tartu, 1964, 195 pag.) ; П. Г. Богатырев, *Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии*, Академия Наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, издательство ,,Наука‘‘, Москва, 1964, стр. 59—66 (P. G. Bogatîrev, *Metodele artistice ale folclorului și creația individuală a purtătorilor și creatorilor poeziei populare*, Academia de Științe a U.R.S.S., Institutul pentru literatură universală A. M. Gorki, Editura ,,Știința”, Moscova, 1964, p. 59—66)

Apărută sub auspiciile Universității din Tartu (R.S.S. Estonă), cartea lui I. M. Lotman, *Studii asupra sistemelor de semne*, înmănunchează prelegerile privind poetica structurală ținute de autor la această universitate între anii 1958—1963 și cuprinde trei capitole : I. **Unele probleme ale teoriei generale a artei** [cu subcapitolele : 1. *Specificul artei* (*Punerea problemei*), 2. *Problema asemănării dintre artă și viață în lumina cercetării structurale*, 3. *Materialul artei* ; 4. *Arta și problema modelului* ; 5. *Arta ca sistem semiotic*], II. **Problemele structurii versului** [cu subcapitolele : 1. *Limba ca material al literaturii*, 2. *Poezia și proza*, 3. *Natura poeziei*, 4. *Ritmul ca bază structurală a versului* (a. *Natura rimei*, *b. Problema repetiției în vers*, c. *Unele concluzii*), 5. *Noțiunea de paralelism*, 6. *Repetiția la nivel fonologic*, 7. *Problema nivelului metric al structurii poetice*, 8. *Particularitățile structurale ale versului la nivel lexical*, 9. *Nivelul elementelor morfologice și gramaticale*, 10. *Versul ca unitate metodică*, 11. *Versul ca unitate semantică*, 12. *Compoziția poeziei*, 13. *Problema subiectului poeziei*]. III. **Structurile textuale și extratextuale** [cu subcapitolele : 1. *Problema textului*, 2. *Legăturile extratextuale ale operei poetice*, 3. *Problema traducerii versului*].

Fundamentînd cercetarea poeziei pe baza metodei structurale, cercetătorul sovietic consideră că studiul structural a literaturii a început sub influența metodei corespunzătoare din lingvistică. Analiza fenomenelor lingvistice a demonstrat utilitatea cercetării limbii pe planul conținutului și al expresiei, dar și posibilitatea unor cercetări simultane asupra ambelor aspecte. Natura limbii a fost privită ca o unitate a acestor două planuri. Prin analogie, metoda a fost aplicată la studiul literaturii. Analiza structurală în literatură trebuie să ducă la elaborarea unor metode exacte de cercetare, să determine relația funcțională dintre elementele textului în unitatea de conținut a operei de artă, să permită o descriere științifică a tehnicii artistice și a legăturii acesteia cu conținutul de idei. Privită astfel, cercetarea poetică depășește metoda de cercetare folosită de formaliști. Ceea ce pentru formaliști constituia o analiză exhaustivă, pentru partizanii metodei structuraliste nu reprezintă decît un nivel al analizei.

Preocupările actuale de poetică structurală continuă încercările unor savanți sovietici, printre care cercetătorii literari din perioada 1930—1940 (G.A. Gukovski, V. M. Jirmunski,

V. I. Propp, A. A. Smirnov), unii cercetători ai artei care au propus elaborarea unor modele funcţionale ale operei artistice (I. N. Tînianov, I. I. Joffe, I. M. Eisenstein) sau unii cercetători actuali (A. Belîi, B. V. Tomaşevski, S. M. Bondi ş.a.).

În cele ce urmează vom căuta să prezentăm cîteva din ideile cărţii lui Lotman, păstrînd pe cît posibil arhitectonica volumului, întrucît însăşi dispunerea elementelor de structură ale versului o considerăm inovatoare.

Cercetarea operei de artă cuprinde două aspecte : a) opera de artă ca mod de cunoaştere şi de reflectare a realităţii, ca *model*, b) opera de artă ca mod de transmitere a informaţiei, ca *semn*. Ca model, opera de artă nu reproduce integral obiectul realităţii. Reproducerea este selectivă, între obiect şi model stabilindu-se un raport de analogie [1]. În analiza modelului, cercetătorul face distincţie între modelul ştiinţific şi cel artistic şi defineşte caracterele modelului operei artistice. Ca semn, opera de artă este inclusă în lanţul unor noţiuni ca : raportul dintre semn şi conţinutul semnului (signifiant), dintre semn şi cod (limbaj) etc.

În artă, obiectul reprodus este transmis de întreaga structură modelatoare a operei, cu alte cuvinte textul devine un semn unic. iar componentele lui, elemente ale semnului. Din sincretismul semn-model rezultă sincretismul dintre funcţia de cunoaştere şi funcţia de informare a operei artistice. Analiza structurii semnului şi a elementelor lui constituie obiectul cercetării întreprinse de autor.

Între artele în care cuvîntul este nivelul de bază al operei artistice, poezia se caracterizează printr-o structură de tip special. Dacă limbajul în raport cu realitatea apare ca o structură de recreare, textul poetic structurînd limbajul după anumite principii reprezintă o structură a structurilor.

Fiind o structură complexă, elementele ei componente (în primul rînd cele semantice) se află în relaţii imposibil de realizat într-o construcţie a limbajului obişnuit. Aceasta dă fiecărui element în parte şi întregii construcţii în general un conţinut semantic cu totul deosebit. Între elementele poeziei, ritmul, rima, repetiţia, paralelismul contribuie la realizarea acestei structuri.

Atît ritmul, cît şi rima sînt definite de autor ca fenomene repetitorii în care reluarea în poziţii identice a unor elemente diferite creează între acestea din urmă o punte de legătură. Fiind efectul unui fenomen de repetiţie, rima generează o structură poetică bazată pe *perechi de opoziţii*. (Opoziţiile nu constituie o proprietate a limbii — unde elementele sînt egale —, ci rezultă din context.) Perechile opoziţionale realizîndu-şi diferenţa structurală formează *arhiunităţi*, care, la rîndul lor, pot forma perechi de arhiunităţi, adică *arhiunităţi de gradul doi*, în care sensul unei arhiunităţi se îmbogăţeşte prin arhiunitatea următoare. La nivelul poeziei rezultă un *arhisistem* care nu este, evident, o îmbinare de rime. În concepţia autorului rima trebuie gîndită amplificat, ca vers. Afirmaţia se cere, credem, argumentată : fie versul se unifică pe plan fonologic, prin ritm, în asemenea măsură încît rima poate fi considerată un atribut nu al ultimului cuvînt, ci al întregului flux sonor, fie justificarea ţine de unificarea semantică pe care o operează versul. Şi într-un caz şi într-altul înclinăm totuşi spre părerea că rima rămîne un element caracteristic pentru cuvînt şi nu pentru vers ca atare.

Pornind de la cercetările poetice ale lui P. Austerlitz [2] şi R. Jakobson [3], I. M. Lotman consideră că tropii sînt rezultatul paralelismului la nivelul cuvintelor între membrul obiect şi membrul model, ştiut fiind că „sensul figurat" constă tocmai în stabilirea unei analogii între două noţiuni.

---

[1] G. Klaus, *Kybernetik in philosophischer Sieht*, Berlin, Rutz Verlag, 1961, p. 247, face distincţie între reproducerea prin *analogie* şi *identitate*. Cel de-al doilea tip de reproducere nu este caracteristic artei.

[2] P. Austerlitz, *Parallelismus, Poetics Poetyka*, Поэтика, Varşovia, 1961, p. 439, consideră că două segmente pot fi socotite paralele dacă sînt identice, afară de o parte a lor care ocupă în ambele segmente relativ aceeaşi poziţie.

[3] R. Jakobson, *Poezia gramaticii* şi *gramatica poeziei*, vol. cit., Varşovia, 1961, p. 403 şi 405.

Pe planul întregii opere, se poate spune că textul poetic este o structură în care toate elementele, la diferite nivele, se găsesc între ele în paralelism.

Autorul întreprinde analiza nivelelor : fonologic, morfologic, lexical, al versului şi al compoziţiei.

La nivel fonologic, distincţia dintre limbajul poetic şi cel vorbit apare evidentă la scandare. Aceasta poate împărţi textul în unităţi lipsite de sens. Acceptînd principiul analizei structurale, conform căruia fiecare element se află într-o relaţie, se poate considera că înseşi pauzele care divid versul în fragmente fără sens sînt tot elemente, purtînd însă un semn negativ. Pauzele, fie ele de ordin negativ, nu distrug totuşi unitatea lexicală din conştiinţa noastră, deoarece cititorul, cunoscător al limbii, identifică seriile de foneme într-o unitate semantică. Rezultă de aici că, nefiind distruse cuvintele ca atare, sensul lexical persistă chiar şi într-un fonem separat din care este format cuvîntul.

Lotman observă, preluînd o remarcă făcută de R. Jakobson, că într-o operă poetică toate elementele componente ale textului poartă o sarcină semantică. Ca atare, structura artistică este relevată la fiecare nivel. Pornind de la raporturile care se stabilesc în textul poetic (repetiţie, simetrie, opoziţie etc.) între diferite categorii gramaticale, se poate spune că acestea constituie la rîndul lor mijloace artistice. Această observaţie face să apară evidentă eroarea celor care consideră existenţa în textul unei opere artistice a unui aspect lingvistic, lipsit de importanţă artistică, şi a unui alt aspect, al particularităţilor artistice. Faţă de limbajul obişnuit în care sensurile gramaticii sînt folosite inconştient, într-o operă artistică ele sînt instrumente utilizate conştient de către creator pentru a da expresivitate mesajului.

În analiza la nivel lexical, nivel de bază al operei artistice, se evidenţiază faptul că, deşi privite izolat cuvintele reprezintă elemente, în textul poetic ele îşi pierd independenţa proprie lor în textul vorbit, datorită corelaţiilor multiple în care intră. Chiar şi cuvintele ajutătoare, de legătură, care îndeplinesc funcţii gramatico-sintactice, se semantizează. Aceasta face să nu fie posibil să se separe într-un text poetic un cuvînt ca o unitate semantică aparte. În limbajul poetic cuvîntul este un element al unei funcţii semantice complexe.

Autorul consideră că legătura unui cuvînt cu elementele înconjurătoare se poate evidenţia în trei modalităţi contextuale : într-un context lingvistic, într-unul ideologic (de conţinut) şi într-unul poetic.

Diferenţa dintre contextul lingvistic şi cel de conţinut nu rezultă cu claritate, întrucît cel din urmă, în ultima instanţă, este tot un context lingvistic.

Legăturile contextuale se stabilesc în primele două cazuri după legile conexiunii gramaticale a cuvintelor în sintagme. Cuvintele angajate în contextul poetic sînt organizate după legile paralelismului, care, după cum s-a văzut, constituie mecanismul tropilor. Relaţiile interlexicale fac să se piardă autonomia cuvintelor, întreaga operă fiind transformată în sensul unui conţinut unic, într-un *cuvînt*, după expresia lui Potebnia.

De la analiza elementelor componente ale versului, cercetătorul sovietic trece la analiza versului, considerat unitate de bază a limbajului poetic. El este definit ca o unitate ritmico-sintactică şi intonaţională a textului poetic. Definiţia dată presupune că perceperea unui fragment de text ca vers este apriorică şi precedă cunoaşterea celorlalte semnalmente concrete ale versului. În conştiinţa autorului, ca şi a cititorului trebuie să existe atît cunoaşterea fenomenului de poezie, cît şi un sistem reciproc de semnale, care fac ca amîndouă părţile să se integreze în acea formă de comunicare care se cheamă poezie. În calitate de semnale pot apărea forma grafică a textului, intonaţia declamatorie, titlul lucrării sau chiar aspecte secundare (cunoaşterea faptului că se asistă la un recital de poezie) etc.

Cercetarea versului este făcută sub aspect melodic şi semantic. Fără să urmărim istoricul limbajului poetic, care relevă caracterul de semnal al intonației, reproducem constatarea autorului, după care, începînd cu sincretismul dintre cuvinte şi muzică (de ex. în lectura recitativă a psalmilor etc.), melodica pronunțării avea sensul unui semnal care avertiza pe ascultători de apartenența textului la o anumită categorie structurală.

Compoziția operei artistice este studiată urmărindu-se integrarea versurilor în strofe şi a strofelor în opera poetică, fiind implicit studiat rolul rimei ca mijloc al corelației semantice a versurilor.

Odată întreprinsă analiza structurii operei artistice, Lotman extinde observațiile asupra raportului dintre text ca ansamblu de relații şi acele elemente extratextuale în conjunctura cărora textul își îndeplinește funcția estetică.

Față de cei mai mulți cercetători literari care consideră că o operă constă din textul său, Lotman susține că metoda structurală în analiza problemei textului împarte relațiile din cadrul acestuia în relații intratextuale şi extratextuale. Textul nu există prin sine însuşi, ci se include invariabil într-un anumit context. Scriitorul nu creează în afara tradiției literare, fără legătură cu concepția sa ideologică, fără raportare la realitatea înconjurătoare. Aceste relații extratextuale pătrund în materialul operei de artă fără a fi reprezentate grafic în text. Se desprinde ideea că materialul real al operei de artă constă din text, din sistemul relațiilor intratextuale şi extratextuale. Importanța artistică a elementelor textuale reiese doar în raport cu cele extratextuale. Numai astfel se obține descrierea completă a structurii artistice respective.

Totodată se poate considera că opera de artă pătrunzînd de-a lungul perioadelor isterice în structuri extratextuale diferite își modifică sensurile.

Volumul cercetărilor efectuate de autorul *Sistemelor de semne* i-a permis elaborarea unei lucrări de sinteză care în chip util vine să împlinească golurile resimțite de cercetătorii poeticieni în aplicarea metodei structurale la analiza textului poetic. Dacă literatura de specialitate a beneficiat de aportul unor savanți ca R. Jakobson, Levin, Austerlitz, C. Lévi-Strauss ş.a., autori ai unor lucrări de deosebită importanță, dar cu un caracter mai puțin general, cartea lui I. M. Lotman, îndeosebi prin capitolul al II-lea (*Problemele structurii versului*) reprezintă o contribuție prețioasă în seria cercetărilor din domeniul poeticii.

★

Dintre studiile cercetătorilor sovietici privind problemele poeticii folclorului, semnalăm articolul lui P.G. Bogatîrev *Metodele artistice ale folclorului și creația individuală a purtătorilor și creatorilor poeziei populare.* Ca şi Lotman, Bogatîrev porneşte de la premisa că speciile literare se pot împărți în două categorii : 1) Fenomene artistice ale căror structuri se cunosc dinainte (folclorul, arta medievală, commedia dell arte, clasicismul) şi care măsoară calitatea operei nu prin desființarea, ci prin respectarea unor anumite norme, 2) Categoria structurilor al căror cod este necunoscut cititorului la începutul actului artistic şi care constă în renunțarea deliberată la sistemul obişnuit de norme.

Făcînd distincție între opera poetică din folclor şi din literatură, Bogatîrev constată că metodele de creație în folclor în diferitele perioade ale existenței sale au diferit de metodele care s-au schimbat în literatură. Ideea permanenței realismului ca metodă de creație în folclor a fost astăzi părăsită de cei mai mulți dintre cercetători.

Folclorul, fiind o creație colectivă, reflectă într-o măsură mai mare normele esteticii colective decît literatura. Această apreciere include însă ideea prelucrării continue a producțiilor folclorice prin însuşi actul transmiterii lui de către purtători şi creatori, care, deținînd în egală măsură creațiile vechi şi contemporane, le modifică conform normelor estetice ale epocii lor.

Este cunoscut astfel faptul că o serie de producţii populare îşi modifică funcţia păstrînd aproape neschimbat textul.

O altă trăsătură, determinată de caracterul sincretic al manifestării folclorice, constă în aceea că textul unei opere poetice poate proveni dintr-o perioadă istorică, creat în virtutea metodei artistice specifice acelei perioade, faţă de melodie, care poate fi moştenită ; sau, dimpotrivă, tîrzie în raport cu textul.

Faţă de aceste trăsături este discutat rolul creatorilor individuali, care încadrîndu-se în normele tradiţionale ale creaţiei, aduc, fiecare, anumite note particulare. Ele transformă interpretarea într-un act de creaţie, a cărui valoare este confirmată sau infirmată de ascultători, prin reacţia pe care o au la contactul cu opera nouă. Prin aceasta, autorul reia problema raportului dintre interpret şi ascultători [4], observînd în mod just că interpretul îşi modifică mesajul în funcţie de reacţia auditoriului faţă de cele transmise, de vîrsta ascultătorilor etc.

În cadrul restrîns al articolului său, Bogatîrev pune problema aflată în dezbaterea cercetătorilor folclorişti a raportului dintre individ şi colectivitate în creaţia folclorică.

CONSTANTIN ERETESCU

---

[4] Vezi pentru aceasta prefaţa la volumul lui B. şi I. Sokolov, *Poveşti şi cîntece din ţinutul Belozersk*, Moscova, 1915 p. XXIV – XXV.

RECTIFICARE LA Nr. 1/1966

Pagina:	rîndul:	în loc de:	se va citi:
24	41	O. Bîrlea	I. Bîrlea

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinde deci întreg domeniul culturii populare cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie: str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., VIII pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt Verlag-Bonn.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklisi, Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX – începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei,

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1938**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, **Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400–1780)**, 808 p., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 95–198, Bucureşti, 1966

I. P. I. – c 3070

43.407

Lei 12. –

55218

XP 1172
200150

1457

József Attila Tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

1967 JAN -6.

Tomul 11 BUCUREȘTI Nr. 3

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
Prof. HENRI H. STAHL

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie :
AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 11 1966 Nr. 3

SUMAR

STUDII

Pag.

OVIDIU BÎRLEA, Principiile cercetării folclorice 201
HENRI H. STAHL, Anchetele de opinie publică şi sociologia folclorului 219
GOTTFRIED HABENICHT, Evoluţia metodei de cercetare a folclorului muzical . 227
A. BUCŞAN şi E. BALACI, Metoda de cercetare a dansului popular 243
ANCA GIURCHESCU, Filmul ca instrument al cercetării folclorice 251
TONY BRILL, Principiile clasificării legendelor populare româneşti 259
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Aspecte tematice şi poetice în lirica năsăudeană . 273

MATERIALE

N. SIMACHE şi V. STĂNICĂ, Un izvor etnografic interesant 293

NOTE ŞI RECENZII

ADRIAN FOCHI, André Hajdu, *Vuriāš Foldjordji*, « Études tsiganes ». Bulletin de l'Association des études tsiganes 301
N. AL. MIRONESCU, M. Gubcglu, *Din călătoriile lui Evlya Celeby în Transilvania*. Acta Musei Apulensis „Apulum V" 305

Rev. etn. folc., tom 11, nr. 3, p. 199–306, Bucureşti, 1966

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11 1966 No 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

OVIDIU BÎRLEA, Les principes de la recherche folklorique 201

HENRI H. STAHL, Enquêtes d'opinion et sociologie du folklore 219

GOTTFRIED HABENICHT, Développement des méthodes de recherche en folklore musical 227

A. BUCŞAN et E. BALACI, La méthode de recherche de la danse populaire . . 243

ANCA GIURCHESCU, Le film en tant qu'instrument de recherche folklorique . . 251

TONY BRILL, Schéma de la classification des légendes populaires roumaines . . 259

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Aspects thématiques et poétiques dans la poésie lyrique de Năsăud 273

MATÉRIAUX

N. SIMACHE et V. STĂNICĂ, Une source ethnographique intéressante 293

NOTES

ADRIAN FOCHI, André Hajdu, *Vuriăš Foldjordji*, « Études tsiganes ». Bulletin de l'Association des études tsiganes 301

N. AL. MIRONESCU, M. Guboglu, *Voyages d'Evlya Celeby en Transylvanie*. Acta Musei Apulensis « Apulum V ». 305

PRINCIPIILE CERCETĂRII FOLCLORICE

OVIDIU BÎRLEA

Nimic nu pare mai simplu decît o culegere de folclor. Aceasta e și părerea curentă, potrivit căreia folcloristul nu ar fi decît un fel de secretar care scrie ceea ce i se spune de către cel anchetat mai mult sau mai puțin la voia întîmplării. Există și astăzi o astfel de culegere, dar practicată de către amatori. Cercetarea științifică se desfășoară însă în alte stringențe metodologice. Ceea ce deosebește amatorismul de disciplina științifică este tocmai existența unei rigurozități metodologice, în care obiectivele să fie indicate cu claritate, iar căile de a ajunge la acestea să fie explorate pînă la epuizare. Folcloristica a ajuns cu greu la acest deziderat. Disciplină tînără — poate cea mai tînără din ramura științelor sociale —, ea și-a croit cu anevoie drumul propriu. Abia după ce fusese rînd pe rînd un fel de arheologie literară la romantici, o anexă a dialectologiei la lingviști și un capitol al sociologiei în sistemul unor sociologi, ea și-a putut delimita domeniul autonom și stabili metoda pentru cercetarea acestuia. Ucenicia îndelungată la disciplinele surori a ajutat-o în chip substanțial să se constituie ca disciplină autonomă, chiar dacă emanciparea i-a fost deseori contestată. Dar progresele realizate au rămas la îndemîna unui grup restrîns de specialiști, căci majoritatea folcloriștilor continuă încă să culeagă după vechiul mod, empiric și amatoristic. Chiar pînă astăzi începătorii în ale folclorului lucrează oarecum de la sine în mod similar cu primii folcloriști, încît se poate spune că și în folcloristică ontogenia repetă filogenia.

De altfel, în nici o disciplină științifică partea de contribuție a amatorilor nu e atît de covîrșitoare ca în folcloristică. Nu trebuie înțeles de aici că această contribuție ar fi de nebăgat în seamă. Etapa era firească și necesară, rigurozitatea științifică nu era posibilă decît o dată cu progresarea cunoștințelor despre cultura și arta populară. Cînd oamenii au lucrat în chip corect, dezbărați de felurite prejudecăți, au dat la iveală culegeri — pe alocuri chiar studii — care rămîn în fondul clasic al disciplinei, chiar dacă aceștia au fost niște cărturari sătești. Nu trebuie apoi să se uite că

Rev. etn. folc., tom 11, nr. 3, p. 201–217, București, 1966.

aproape întotdeauna cei ce s-au aplecat asupra folclorului au fost animaţi de o dragoste sinceră şi fierbinte pentru patrimoniul popular şi purtătorii lui, cu sacrificii personale, de care noi azi abia ne dăm seama, şi, de cele mai multe ori, erorile îşi au izvorul în acest entuziasm, adesea exprimat cu naivitate, prin care ei credeau că îşi servesc neamul şi cultura lui.

Amploarea amatorismului a fost condiţionată şi de fenomenul — ciudat la prima vedere — al separării metodei de interpretare a faptelor de culegerea propriu-zisă a folclorului. În genere, cercetătorii de cabinet nu s-au aplecat asupra realităţii vii, contemporane, pentru a descifra în adîncime aspectele fundamentale ale creaţiei folclorice, ci s-au mulţumit cu ceea ce le ofereau colecţiile întocmite la nivel amatoristic, încît nu bănuiau decît foarte rar că realitatea trebuie să fie alta decît cea mutilată care le sta în faţă pe masa de lucru, consemnată în linii stîngace şi fragmentare. La rîndul lor, culegătorii săteşti nu erau în curent cu frămîntările cercetătorilor, iar aceştia nu erau în măsură — cu puţine excepţii — să le ofere criterii metodologice care să apropie disciplina cu paşi siguri de înţelegerea fenomenelor folclorice [1]. Istoria folcloristicii arată însă că progresele disciplinei au fost posibile numai atunci cînd cercetarea de cabinet a fost îmbinată cu culegerea la teren, cînd cercetătorii s-au străduit sistematic să se coboare în profunzimea fenomenelor observate. Curentele înnoitoare ale disciplinei sînt în chip inevitabil legate de experienţa terenului. E de ajuns să amintim că cei doi capi de şcoală folclorică de la noi în secolul nostru, Ovid Densusianu şi Constantin Brăiloiu, şi-au conturat ideile diriguitoare din cunoaşterea nemijlocită a realităţii folclorice, străbătînd satele şi asistînd la desfăşurarea vieţii folclorice. Unii îşi închipuie că numai cercetătorii de extracţie rurală, care au cunoscut folclorul „din familie" sau din asistarea timpurie la scenele de viaţă rurală pot să devină cunoscători aprofundaţi ai folclorului. O atare experienţă reprezintă un bun cîştigat pentru folclorist, care îl ajută să pătrundă mai uşor în labirintul faptelor de folclor şi ale mentalităţii populare, dar ea singură nu e suficientă dacă nu i se adaugă şi cunoaşterea sistematică, cu tendinţă exhaustivă, a elaborărilor teoretice ale predecesorilor, şi exemplul lui Densusianu şi Brăiloiu, amîndoi de provenienţă citadină, confirmă primatul introspecţiei ştiinţifice, sistematice în cercetarea realităţii folclorice. Dacă se ţine seama că şi în folcloristică, în urma progreselor realizate mai cu seamă în ultimele decenii, s-a ajuns la folosirea experimentului, la provocarea anumitor situații inedite cu scopul de a delimita caracteristicile și limitele unui fapt folcloric, necesitatea de a îmbina cercetarea de cabinet cu cunoașterea realității imediate nu mai trebuie demonstrată.

---

[1] O separare în două tabere a cercetătorilor folclorişti este semnalată şi de R. F. Kaindl în *Die Volkskunde*, Leipzig und Wien, 1903, p. 74 şi urm., dar între cei ce se mărgineau la studierea materialelor extrase din izvoarele scrise, anterioare culegerilor propriu-zise de folclor, potrivit metodei istorico-filologice, şi cei care studiau producţiile folclorice la izvorul lor, culegîndu-le de la purtătorii de folclor. „Eine wie die andere Richtung war verfehlt : zur fruchtbringenden Betätigung sowohl auf dem einen wie auf dem anderen Gebiete gehören so viele Kenntnisse, Gewandtheit und Ausdauer, dass beide Gruppen sich in dieser Beziehung völlig gleichwertig gegenüberstehen. Auch ist trotz gegenteiliger Behauptungen kaum zu bezweifeln, dass die Arbeit auf beiden Gebieten, insofern sie ehrlich und tüchtig ist, gleich wertvoll und unentbehrlich ist. Diese Erkenntnis beginnt allmählich sich Bahn zu brechen, und man darf hoffen, dass die Strömungen der literar-historischen Schule der Volksforschung und jene der ethnologisch-naturwissenschaftlichen wieder ineinander übergehen werden, um vereint als ein um so mächtigerer und tieferer Strom dahinzufluten" (p. 76—77).

În opoziție cu amatorismul, cercetarea științifică a folclorului trebuie să îndeplinească anumite cerințe metodologice elementare. De aci importanța cunoașterii metodei de cercetare, subliniată în cîteva lucrări, de obicei de mici proporții [2], care vor trebui lărgite și sintetizate într-o lucrare mai întinsă, a cărei necesitate e viu simțită, dat fiind locul important pe care îl are folclorul în viața artistică a țării — ansambluri profesionale, formații de amatori și în învățămînt, mai cu seamă în cel superior.

★

Întîi de toate folcloristul trebuie să cerceteze fenomenul folcloric în strînsă corelație cu condițiile de viață în care se desfășoară, în contextul social în care se integrează el în mod firesc, organic. Aceasta implică în primul rînd o cunoaștere aprofundată a condițiilor de viață economică și socială din trecut și de azi în care s-a desfășurat fenomenul studiat de la origini și pînă în zilele noastre. Pe alocuri, aspectul a fost urmărit și în trecut, dar în chip firav și din puncte de vedere care nu puteau oferi cheia interpretării științifice. Corelarea faptelor de folclor la realitatea economică și socială a fost redusă inițial de metoda romantică la aceea formulă vagă „poporul", orice precizare mai amănunțită fiind utopică. Mai tîrziu a început să cîștige preponderență mediul geografic, și prin acesta căutau unii să explice diferențele dintre folclorul muntelui, al șesului etc. Apoi la noi s-a pus un deosebit accent pe aspectul profesional. Mai cu seamă păstoritul și transhumanța au ocupat un loc de căpetenie în strădaniile cercetătorilor de a explica faptele de folclor și chiar specificul național. Atare puncte de vedere pot oferi unele explicații de amănunt dacă sînt integrate în concepția științifică a materialismului istoric. Se impune ca cercetătorul folclorist să scruteze realitatea în lumina acestei concepții, ținînd mereu seama de faptul că arta este o reflectare indirectă a realității economice și sociale printr-o anumită mentalitate și cu ajutorul imaginii artistice. Se înțelege că nu toate producțiile folclorice poartă cu aceeași evidență pecetea realității economice-sociale care au condiționat-o. Aceasta se conturează mai ușor în producțiile folclorice care exprimă revolta împotriva împilărilor din trecut, dar este mai greu de surprins în cîntecele lirice de largă generalizare a sentimentelor, iar în cele care exprimă o dorință — basme, colinde profane — cel mai adesea ni se înfățișează, prin contrast, tocmai o lume opusă celei de toate zilele.

---

[2] Dintre preocupările de la noi referitoare la metoda de cercetare, cele mai multe de profil amatoristic și ca atare total depășite trebuie reținute următoarele : O. Densusianu, *Folclorul — cum trebuie înțeles*, București, 1910 ; C. Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Soc. compozitorilor români. Schiță a unei metode de folclor muzical*, extras din „Boabe de grîu", II (1931), nr. 4 ; H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, București, 1934 ; lucrarea e utilă și folcloristului în ceea ce privește comportarea lui ca anchetator, tehnica redactării fișelor și a procurării documentației pe care o oferă terenul, folosind mijloacele puse la dispoziție de tehnica modernă.

O. Bîrlea, *Cîteva considerații asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor", II (1957), nr. 3 ; M. Pop, *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în „Revista de folclor", 4 (1959), nr. 1—2. Ceea ce scrie B. Teodorescu în *Folclor literar românesc*, curs litografiat, 1964, p. 47—52, reprezintă constatările unui diletant.

Nici literatura străină referitoare la metoda de cercetare nu e bogată, problema fiind tratată expeditiv, sub forma unor precepte generale puțin eficiente. Dintre lucrările mai importante, semnalăm : R. F. Kaindl, *Die Volkskunde*, Leipzig und Wien, 1903, p. 73—116 ; A. van Gennep, *De la méthode dans l'étude des rites et des mythes* (1911), în volumul : *Religions, moeurs et légendes*, IV-ème série, Paris, 1912, p. 47—81, care aduce contribuții substanțiale în ceea ce privește interpretarea faptelor de folclor.

Karle Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926, care de asemenea se referă la studierea materialului folcloric, împărțirea lui în tipuri și variante. B. Bartók, *De ce și cum să culegem muzica populară?* (1936), în *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, 1956, p. 28—53. A. Bach, *Deutsche Volkskunde*, Leipzig, 1937, p. 129—138, cu o bogată bibliografie, adusă la zi în ediția a IV-a a lucrării din 1960. P. Toschi, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma, 1941, p. 55—99. Ne-a rămas necunoscută prelegerea inaugurală a cunoscutului romanist Gustav Weigand de la Universitatea din Leipzig în 1892 : *Über die Methode bei der Sammlung von Volksdichtungen* (la Kaindl, *op. cit.*, p. 42).

Cercetătorul trebuie să cunoască jaloanele vieții economice și sociale, insistînd pînă în amănunte asupra acelor aspecte care au avut o înrîurire, mai ascunsă sau mai evidentă, asupra fenomenului folcloric studiat. Literatura istorică, apoi numeroasele monografii asupra unor sate și regiuni oferă cercetătorului date prețioase care se cer interpretate în mod științific, ținînd seama de poziția ideologică a autorilor documentelor și studiilor. Alături de informarea de bibliotecă, folcloristul trebuie să întreprindă investigații asupra vieții economice și sociale în satul sau în zona cercetată, pe întinderea care i-o oferă eventualele documente locale, datele statistice și mai cu seamă memoria localnicilor pînă la data cercetării. Atare cercetare ar trebui efectuată de către un specialist — istoric și sociolog —, dar, în lipsa acestuia, folcloristul este obligat să întocmească singur o schiță monografică în care să fixeze faptele de folclor în corelarea lor firească. În primul rînd, el va întocmi o schiță a realității economice și sociale în evoluția ei pe etape istorice, sesizînd procesele, apoi va insista amănunțit asupra acelor aspecte care înrîuresc într-un fel oarecare viața folclorică. Gravitarea către anumite locuri de muncă, înființarea unor întreprinderi industriale în localitățile cercetate sau în apropierea acestora în trecut și azi, apoi înființarea cooperativelor agricole, stîrpirea analfabetismului și lățirea culturii la sate (radioficarea, rețeaua de cinematografe etc.) au avut urmări considerabile asupra vieții folclorice, pe alocuri evoluția precipitîndu-se într-un ritm corespunzător noilor transformări revoluționare de la noi.

Fenomenul folcloric nu poate fi explicat în mod științific dacă nu e corelat și la formele lui specifice de manifestare, la ocaziile în care se desfășoară în chip firesc și în contextul folcloric mai larg în care el e integrat. Cercetarea trebuie să se desfășoare potrivit acelei metode pe care A. van Gennep o numea *la méthode des séquences* [3], deși mai potrivită ar fi denumirea de metoda cercetării integrale. Studierea materialului folcloric propriu-zis nu trebuie ruptă de cercetarea împrejurărilor în care e executat şi a funcţiei pe care o îndeplineşte aici. Unele producţii folclorice sînt reproduse numai în cadrul anumitor obiceiuri, avînd un caracter ritual sau ceremonial care îi conferă un anumit conţinut şi trăsăturile stilistice corespunzătoare. Ca atare, se cer studiate obiceiurile din ciclul calendaristic şi familial în cadrul cărora s-au cristalizat anumite piese folclorice, apoi celelalte manifestări colective : ocaziile de povestit, şezătorile, hora satului şi alte întruniri colective caracterizate prin prezenţa folclorului. Pentru a uşura munca cercetătorului, au fost elaborate unele chestionare, din care reţinem cele pentru nuntă şi înmormîntare [4], apoi cel despre colindat [5]. Trebuie însă să se ţină seama că în genere chestionarele, oricît ar fi de bine întocmite, nu epuizează toate problemele de amănunt şi specific local, încît cine se ţine ad litteram de chestionar, într-o atitudine pasivă de pură completare a rubricilor la diferitele întrebări, riscă să omită aspecte cu atît mai interesante cu cît sînt de cele mai multe ori noi, inedite, specifice locului cercetat. E mai indicat ca cercetătorul să aibă un chestionar în miniatură, în care să fie consemnate capitolele mari ale obiceiului pentru a nu-i scăpa vreunul în toiul anchetei, urmînd ca detaliile să fie detectate prin întrebări adecvate, într-o atitudine activă, scrutătoare, cu ajutorul căreia să detecteze tocmai aspectele noi, generate de condiţiile locale. Spre deosebire de etnograf sau sociolog, folcloristul cercetează obiceiurile din punctul său de vedere, pentru a putea înţelege şi explica folclorul prilejuit de acestea. El nu se interesează decît de obiceiurile care au producţii folclorice propriu-zise, celelalte rămînînd pe seama etnografilor şi a altor specialişti. Apoi chiar la acestea, folcloristul nu caută să surprindă toate aspectele în cele mai mici detalii, care desigur că sînt importante pentru cercetarea obiceiului în sine.

---

[3] Prin această metodă folcloristul francez preconiza „celle qui n'étudie chaque rite et chaque thème mythologique ou populaire que dans son rapport avec ce qui précède et avec ce qui le suit. Au lieu d'accumuler des parallèles isolées arbitrairement, on compare alors des ensembles de même ordre, par exemple des scénarios entiers, comme les cérémonies de mariage entre elles, ou les cérémonies de l'initiation entre elles, en tenant compte pour chacune du milieu naturel et social" (*op. cit.*, p. 77—78).

În cercetarea la teren, folcloristul va urmări, în primul rînd, schema desfăşurării obiceiului, scheletul actelor rituale şi ceremoniale, cu explicarea de către informator a fiecărui act în parte. Este deosebit de important să se cunoască semnificaţia, rostul obiceiului în totalitatea lui şi apoi al fiecărui act în parte, pentru că tocmai aceasta dă cheia înţelegerii obiceiului şi a producţiilor folclorice şi indică, pe de altă parte, stadiul în care se află acea colectivitate şi procesele care sînt în curs de prefacere în cadrul colectivităţii, precum şi a obiceiului studiat. Cercetătorul trebuie să insiste cu atenţie asupra acestui „de ce" la fiecare act sau gest.

Generalizările în acest domeniu trebuie făcute cu prudenţă şi numai pe baza unor atestări sigure. Cercetătorii sînt obişnuiţi să extindă schema unui obicei după reconstituirea lui dintr-un sat — sau cîteva — pe o zonă adesea destul de largă, denaturînd prin aceasta realitatea. Se ştie doar că obiceiurile şi repertoriul lor folcloric se caracterizează în primul rînd printr-o mare diversitate nu numai în cadrul anumitor zone, ci chiar de la un sat la altul. La distanţe infime — abia peste un kilometru — unde te-ai aştepta la un fenomen similar ţi-e dat să găseşti aspecte noi în desfăşurarea obiceiului şi în repertoriul lui, adesea nemaiîntîlnite în restul zonei. De aceea se recomandă anchetarea folclorului obiceiurilor de la sat la sat, iar atunci cînd cercetătorul e silit să facă anumite generalizări, să fie înarmat cu rezervele pe care i le impune recunoaşterea întregului. În prezentarea sintetică a obiceiului trebuie procedat prin extragerea osaturii comune, obţinînd ceea ce s-ar numi tipul acelui obicei cu subtipurile lui, la care se consemnează variaţiile înregistrate potrivit frecvenţei şi importanţei lor.

---

[4] *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, 1940, p. 325—327 (nuntă) şi p. 327—336 (înmormîntare), întocmite de C. Brăiloiu şi H.H. Stahl.

[5] „Culegătorul", buletinul arhivei etnografice-folclorice a Muzeului etnografic din Cluj, I (1933), nr. 1, p. 11 şi urm.

Literatura tradiţională a obiceiurilor ne-a obişnuit cu înfăţişarea unei singure variante a obiceiului dintr-o localitate, ca şi cum aceasta ar fi o comunitate unitară, nediferenţiată sub acest aspect. În realitate, potrivit diferenţierilor din sat pe categorii sociale şi de mentalitate, şi obiceiurile se practică în chip variat. E nevoie ca obiceiul să fie descris o dată în forma lui comună, aşa cum e practicat de cele mai multe ori, apoi să fie înfăţişat şi cum e practicat de unele categorii. Descrierea va fi cu atît mai ştiinţifică cu cît ea va oglindi etapele lui evolutive de la cele mai vechi date, din documente scrise şi din reconstituiri orale de la bătrînii satului pînă la conturarea proceselor care se desfăşoară în contemporaneitate.

Folcloristul va acorda o deosebită atenţie repertoriului folcloric din cadrul unui obicei. Aici se va strădui să-şi procure cît mai multe informaţii care să-l ajute în explicarea cîntecelor şi dansurilor rituale şi ceremoniale, îndeosebi cele referitoare la funcţia lor şi la reacţia diferiţilor inşi ai colectivităţii faţă de acestea. Culegerile vechi sînt de obicei sărace în astfel de date, dar deficienţa nu trebuie să mai apară şi în cele noi. Consemnarea unor atare informaţii necesită o corectitudine şi o probitate ştiinţifică exemplară, ţinînd seama că verificarea lor e foarte anevoioasă, de cele mai multe ori imposibilă după un număr de ani, cînd condiţiile şi mentalitatea sînt altele, iar informatorii citaţi sau nu mai reţin cu fidelitate faptele, sau nu mai sînt în viaţă. Contrar unui uz destul de generalizat de a nota de-a valma părerile culegătorului şi ale informatorului, trebuie să se distingă cu claritate ce aparţine culegătorului şi care sînt spusele informatorului, delimitate prin ghilimele sau alt procedeu grafic. Nici marcarea unui simplu semn de întrebare al culegătorului, urmat de răspunsul informatorului nu e suficient, fiindcă de foarte multe ori acesta e echivoc, neclar şi poate fi interpretat felurit, după voie. Întrebarea trebuie să fie redată clar în esenţa ei, încît să nu mai existe nedumeriri asupra înţelesului răspunsului. De multe ori, informatorii cu vervă dau mai multe formulări sinonimice sau apropiate ca sens în căutarea unui răspuns cît mai cuprinzător. Dacă culegătorul nu e şi stenograf sau nu înregistrează la magnetofon chestionarea, el nu poate consemna această avalanşă de răspunsuri şi trebuie să reţină formularea cea mai exactă, avînd grijă să întrerupă informatorul şi să reia pe detalii anchetarea. Este contraindicată repetarea unei întrebări, fiindcă a doua oară informatorul nu mai răspunde cu acele ţîşniri spontane, pline de plasticitate, mulţumindu-se cu formulări reci, silite, dacă nu chiar cu un „da” sau „nu” care ar trebui evitate cu orice preţ. Dacă folcloristul conduce ancheta cu claritate şi vervă, dominînd informatorul, va obţine documente ce oglindesc cu fidelitate realitatea folclorică.

Celelalte ocazii de manifestare folclorică sînt mai simple ca desfăşurare şi mai uşor de conturat. În linii mari, problematica descrierii obiceiurilor şi a celorlalte prilejuri folclorice trebuie să cuprindă un capitol despre terminologie — în genere neglijat —, un altul despre rostul obiceiului în ansamblul lui şi a poziţiei informatorilor faţă de el, un alt capitol despre oficianţii obiceiului sau prilejului, apoi capitolele descriptive ale etapelor principale în ordinea desfăşurării lor.

La descrierea obiceiurilor, capitolele despre folclor se vor insera după specificul obiceiului şi după bogăţia repertoriului, fie după momentul ritual respectiv, fie la sfîrşit, într-un capitol aparte, ca o completare folcloristică a descrierii etnografice.

Cercetarea prin anchetă se cere întregită prin aşa-zisa fişă de observaţie directă. Oricît de bine ar fi făcută reconstituirea obiceiului sau a prilejului prin metoda indirectă a anchetării, sînt o mulţime de aspecte care scapă cercetării sau pot fi redate cel mult prin calificative cu totul aproximative care nu definesc nimic. Mijloc mai nou de informare, preluat de la sociologi, fişa de observaţie directă ne oferă imaginea vie a desfăşurării folclorului în forma lui autentică şi spontană, neprovocată artificial. Din ea se poate cunoaşte viaţa folclorică sub formă dinamică, ilustrînd procesele care se desfăşoară, şi relevă aspecte care nu pot fi reconstituite prin anchetă : durata, frecvenţa, înlănţuirea, ciclizarea producţiilor folclorice, ţîşnirile improvizatorice, precum şi feluritele reacţii şi comentarii ale participanţilor. Apoi singurele texte de bocete autentice — dat fiind caracterul lor improvizatoric şi forma liberă mai cu seamă în zona bocetului în proză cîntată — nu pot fi obţinute decît prin observaţie directă, asistînd la înmormîntări sau pomenirile funebre.

Atare fişe de observaţie directă se cer să oglindească toate aspectele sincretice de manifestare. De obicei e nevoie de o echipă care să cuprindă, după specificul manifestării folclorice, un etnograf sau filolog care să consemneze actele rituale şi ceremoniale ale desfăşurării, textele poetice, apoi un muzicolog, un coregraf şi tehnicieni dotaţi cu aparatura necesară pentru filmare, imprimare etc. E neapărată nevoie ca asistarea pentru observaţie să fie permanentă de la începutul manifestării, pînă la sfîrşitul ei, iar în lipsă consemnînd de cînd şi pînă cînd a fost urmărită desfăşurarea. Experienţa a arătat că fişa e mai clară şi cuprinzătoare dacă există o continuitate a observaţiei. Ca atare, se recomandă ca asistarea să fie făcută de o singură echipă, iar la prilejurile care durează zile şi nopţi, de două echipe care se succed alternativ.

★

Principiul respectării autenticului ar părea azi de la sine înţeles, fără să mai suscite întrebări şi nedumeriri. Examinată mai îndeaproape, problema autenticului se vădeşte a fi mult mai complexă. Poate în nici o disciplină autenticul nu e atît de fragil ca în folcloristică. Spre deosebire de celelalte aspecte ale culturii materiale, documentul folcloric are o existență subiectivă, ascunsă în memoria purtătorilor și el capătă configurație numai în momentul execuției, aidoma unui rîu subteran din care numai pompele extrag pe alocuri anumite probe. Acest document folcloric este întocmit, fixat de culegător, bineînțeles în colaborare cu informatorul. De aci se poate deduce cît de imperioasă e probitatea științifică a culegătorului care e obligat să consemneze orice detalii care contribuie la ilustrarea gradului de autenticitate. Aceasta impune și o atitudine mai critică față de ceea ce apare sub formă izolată, ca să nu mai amintim de acele culegeri ,,întocmite'' sau ,,corese'' de culegători fără să se precizeze în amănunțime limitele intervențiilor. Adesea și afirmațiile informatorilor se cer a fi cîntărite cu prudență [6], căci confruntarea cu realitatea vie e de cele mai multe ori o utopie. Dacă în celelalte discipline, unde documentele sînt fixate în scris în izvoarele indicate, controlul științific se poate face cu ușurință, în materie de folclor lucrurile stau cu totul altfel. Mai întîi, deplasarea pe urmele cuiva necesită o mare cheltuială de timp și de mijloace de investigație. Apoi se știe că informatorii nu reproduc din memorie exact în aceeași formă un produs oarecare, ci cu oscilații mai mari sau mai mici, adesea destul de capricioase, ceea ce nu permite întotdeauna detectarea falsificării, mai cu seamă cînd culegătorul impostor e destul de dibaci în a ascunde urmele intervenției. De aceea, prima operație ce se impune folcloristului e de a ierarhiza colecțiile după gradul lor de autenticitate, iar în culegerile lui personale să se conformeze tuturor cerințelor metodologice care contribuie la consemnarea autenticului. Inițial, lucrurile se reduceau la notarea exactă a spuselor informatorului, a numelui și vîrstei acestuia, apoi a localității și, eventual, a anului culegerii. O dată cu progresele disciplinei, exigențele au crescut și atare consemnări sînt mai mult o garanție de autenticitate.

Pentru a reda muzicalitatea graiurilor populare cu nuanțele ei caracteristice, a fost adoptată o scriere mai amănunțită prin folosirea semnelor diacritice utilizate de dialectologi. În urma culegerilor lui Onișor, Alexici, Ciplea și mai cu seamă ale școlii Densusianu, notarea textelor literare în nuanțele lor dialectale a devenit o tradiție în folcloristica noastră științifică.

Procedeul, din păcate, nu e încă generalizat, el mai întîmpină rezistență din partea celor care pretextează că nu pot gusta frumosul poetic al textelor folclorice în această haină, incomodă pentru cei nefamiliarizați cu acest scris diferit de grafia literară. Aceştia uită că există poezie în înţelesul artistic al cuvîntului şi în dialect, literaturile europene — şi chiar la noi Banatul —, oferind exemplul multor poeţi care au compus nu în limba literară a ţării, ci în diferite dialecte opere care se bucură de largă popularitate. În redarea acestor graiuri, nu se poate face abstracţie de realitatea fonetică, inseparabilă de însăşi fiinţa graiului respectiv, ca una care îi conferă caracteristicile de căpetenie care le individualizează. O dată cu progresele foneticii, scrierea dialectală a devenit mult mai complicată, greu accesibilă nespecialiştilor şi imposibil de dactilografiat şi de cules la tipar. Folcloriştii filologi au rămas la un sistem mai simplu, care poate fi mînuit cu uşurinţă de către orice iniţiat, redînd numai aspectele de bază ale foneticii locale prin caractere care pot fi dactilografiate şi culese la tipar cu concesii ortografice literare de natură pleonastică ce nu denaturează realitatea fonetică.

---

[6] Un exemplu edificator ni-l oferă însuși Vasile Alecsandri. În convorbirile lui cu Carmen Sylva a mărturisit — mai explicit decît alte dăți — că în culegerea poeziilor populare ,,Wenn ihm nur ein Bruchstück unterkomme, dasselbe selbst ergänze, d.h. den fehlenden Teil zudichte''. În felul acesta a adăugat și 12 versuri la balada *Ștefăniță Vodă* (probabil, cele de la sfîrșit, care se încheie cu ovația codrului. — *n.n.*). Dar spre marea mirare a poetului: ,,Bei einer Gelegenheit habe er in der Ferne Soldaten singen gehört. Als er zu ihnen kam und sie nach dem Liede fragte, das sie soeben gesungen, haben sie auf sein Ansuchen die Ballade « Stefanicza Voda » hergesagt und zwar — mit den von *Alessandri* hinzugedichteten zwölf Versen. Der Dichter fragte sie nun, von wem sie dies Lied gelernt haben. « Von meinem Vater », lautete die Antwort. « Kannst du lesen? » fragte der Dichter. « Nein », war die Antwort. « Und von wem hat dein Vater es gelernt? » forschte der Dichter weiter. « Von seinem Vater », antwortete nach ihm'' (la Kaindl, *op. cit.*, p. 88—89).

Multă minuţiozitate în fixarea mai amănunţită şi mai aproape de realitatea complexă au cîştigat şi muzicologii prin transcrierea de pe documentele sonore cu folosirea unor semne diacritice mai puţin numeroase decît cele literare, iar în ultima vreme folcloriştii coregrafi au realizat progrese uriaşe prin folosirea alfabetului chinetografic, mai simplu şi sumar al Institutului de etnografie şi folclor, şi cu ajutorul celui internaţional Laban-Knust, mai minuţios şi larg cuprinzător.

Dar autenticitatea în folclor nu se reduce la această autenticitate de natură structurală, care caută să redea documentul cît mai aproape de realitatea orală şi fluidă, interceptată în momentul indicat şi care mai e repudiată pe alocuri în chip anacronic [7]. Există o autenticitate de grad mai mare, care precedă pe cea amintită. Folclorul vieţuieşte în milioane de exemplare, dat fiind că virtual fiecare ins de la ţară şi din anumite medii urbane e un purtător de folclor. Investigaţia folclorică nu-i poate cuprinde pe toţi, ea trebuie să-şi circumscrie aria de investigaţie la un număr restrîns de exemplare. Dacă cercetarea urmăreşte o anumită zonă care nu poate fi străbătută în întregime, se pune problema alegerii punctelor celor mai reprezentative pentru acea zonă. Numărul satelor alese depinde în primul rînd de gradul de diferenţiere zonală a genului sau speciei cercetate. Cînd regiunea e puţin cunoscută, cel mai indicat e efectuarea unui sondaj în urma căruia folcloristul experimentat poate să determine localităţile cu folclor reprezentativ pentru întreaga zonă.

În al doilea rînd, chiar într-un sat folcloristul nu poate să ancheteze pe toţi locuitorii, pentru că nu sînt toţi talentaţi şi ceea ce ştiu unii, cu rare excepţii, e cunoscut şi altora. Dar anchetele cu tendinţă exhaustivă referitoare la frecvenţa unor producţii folclorice poate să ajungă la examinarea tuturor purtătorilor de folclor, ceea ce, după cîte ştim, nu s-a realizat nicăieri pînă acum, deoarece sînt suficienţi inşii reprezentativi ai diferitelor categorii.

---

[7] G. Călinescu (*Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 62) crede că folclorul în sine ar avea valoare de necontestat ,,în măsură în care e rodit de culegătorul artist''. Ideea e reluată recent şi de Camil Petrescu care în *Un om între oameni*, într-o notă, se ridică împotriva ,,scientiştilor'' părtinitori ai frumuseţii autentice.

Se înţelege că e total neştiinţific a culege de la primul care îţi iese în cale, fără nici o alegere. Culegerea propriu-zisă trebuie să fie precedată de o selectare atentă a informatorilor. Cine pot să furnizeze materialul cel mai autentic? Multă vreme s-a răspuns că analfabeţii satelor sînt sursa nealterată a filonului folcloric. Realitatea folclorică e mult mai complexă, fiindcă satul nu era alcătuit numai de analfabeţi, iar în perioada capitalistă diferenţierile în clase şi categorii sociale cuprinseseră toate ţinuturile ţării, dar în grad diferit, după modul de integrare a acestora în sistemul capitalist. Există însă folclor şi în mediile urbane, apoi şi un folclor muncitoresc. Folcloristul trebuie să aibă icoana clară a diferenţierii colectivităţii pe care o cercetează potrivit claselor antagonice din trecut, apoi a diferitelor categorii sociale, determinînd poziţia, importanţa lor şi tendinţele în desfăşurare. Abia apoi va putea să aleagă informatorii tipici ai categoriilor componente. În genere, pentru informaţii de natură diversă va alege inşii cei mai competenţi pe care, de obicei, colectivitatea îi indică cu destulă uşurinţă. De pildă, pentru nuntă va alege vornicul cel mai experimentat, unul pentru formele vechi ale obiceiului, altul pentru contemporaneitate. Afirmaţiile şi părerile care par excentrice sau dubioase se cer verificate prin sondaje suplimentare restrînse asupra acestora. Nu orice părere emisă reprezintă poziţia unei grupe sociale, cercetătorul trebuie să fie în măsură să stabilească ceea ce e firesc unui anumit stadiu.

Cît despre repertoriul folcloric, se impune ca acesta să fie cules de la informatorii cei mai talentaţi şi care îl cunosc şi cel mai bine. Ei trebuie să fie interpreţii tipici ai stilului local aşa cum s-a cristalizat acesta în diferitele genuri folclorice.

Împingînd mai departe exigenţele autenticului, cercetătorul trebuie să nu piardă din vedere şi modul curent în care sînt reproduse speciile folclorice. Studierea structurii textelor însoţite de melodie nu se poate face pe exemplare culese artificial, după dictat, ci după cele autentice, în care au fost consemnate atît textul, cît şi melodia. Studierea puterii de expresivitate a producţiilor executate totdeauna în grup trebuie să se întemeieze pe atare exemplare, nu pe piese solistice.

Cercetarea trebuie să pătrundă în adîncime. Orice amănunt care dezveleşte un colţ de realitate trebuie speculat cu sagacitate. În culegere pe teren, folcloristul trebuie să-şi procure întreaga documentaţie necesară : fişa de informator (cu biografia lui, mai amplă sau mai sumară, după importanţa lui), fişa de fonogramă a fiecărei piese înregistrate pe documentul sonor, fişa textului, fişa instrumentului etc. O grijă deosebită trebuie să acorde folcloristul filolog piesei textului unde se cer consemnate toate datele care ne ajută la descifrarea lui corectă, adică să-i dăm interpretarea pe care i-o dau purtătorii de folclor, cea autentică. După cum se ştie, unele texte sînt trunchiate, fiindcă aşa s-au moştenit prin unii factori deficitari ai tradiţiei, altele conţin pasaje obscure sau ambigue, care pot suferi diferite interpretări, arhaisme sau neologisme cu alt înţeles decît cel din limba literară etc. [8]. Aceasta presupune o bună cunoaştere a materialului folcloric și a problematicii lui, precum și o atitudine mereu activă, scrutătoare, cu ajutorul cărora folcloristul trebuie să complinească aceste lacune pe teren cu ajutorul purtătorilor de folclor, pentru a scuti pe viitorii cercetători să bîjbîie în presupuneri zadarnice. Informațiile trebuie consemnate cu claritate și meticulozitate pentru a putea fi înțelese fără eforturi și de alți cercetători. Culegătorul să nu uite niciodată că materialul lui va fi consultat și de alții.

---

[8] Vezi unele exemple în O. Bîrlea, *Cîteva consideraţii asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor", II, nr. 3.

Aspectul cel mai greu de realizat e prevederea științifică a acelor date, momentan nerelevante, care vor avea însă o mare însemnătate în optica cercetărilor viitoare. Culegătorul insuficient de prevenit întîlnește deseori aspecte, informații care lui i se par neinteresante și ca atare le lasă neconsemnate, poate mai reține doar involuntar în memorie cîteva crîmpeie. Lacuna se evidențiază mai clar cînd ne uităm la înaintașii noștri și ne dăm cu ușurință seama de deficiențele lor, regretînd că nu ne-au informat asupra unor aspecte pe care le-au lăsat neobservate, limitîndu-ne în chipul acesta investigația, uneori pentru totdeauna. Realitatea folclorică se schimbă uneori destul de precipitat, și lacunele semnalate la cercetările anterioare nu se mai pot completa prin anchete ulterioare care dezvăluie altă mentalitate, cu alte preferințe și interpretări și adesea cu un repertoriu destul de diferit.

Realizarea acestui deziderat e grea, fiind atît de rară acea intuiție pătrunzătoare care să vadă lucrurile în viitor, dar, în lipsa ei, culegătorul nu trebuie să fie zgîrcit în adnotări, ci să noteze cît mai multe date, chiar dacă i se par lipsite de importanță.

*

Preocuparea pentru *nivelul artistic* al repertoriului de folclor apare ca un principiu corolar al celui precedent. Firește, folclorul prezintă și un interes documentar prin fondul lui care oglindește ideile și sentimentele, frămîntările și năzuințele maselor populare din diferite perioade istorice. Sub acest aspect e scrutat el de istorici, etnografi, sociologi, psihologi etc. Din păcate, nici cercetările folcloriștilor nu au depășit decît rareori sfera ideologiei literare pentru a cîntări și realizarea estetică. Cel mai adesea s-a făcut psihologie populară pe bază de material folcloric, pierzîndu-se din vedere că folclorul e artă, unde realitatea e transfigurată cu ajutorul imaginii artistice care se cere apreciată ca atare.

Aprecierile asupra formei speciilor folclorice în ceea ce privește gradul de cizelare artistică se resimt aproape întotdeauna de o altă deformare : cercetătorul vine cu întreg arsenalul esteticii culte, așa cum l-a deprins în studierea operelor clasice, și măsoară cu ajutorul lui creația folclorică. Evident, există și în folclor mari frumuseți care înfruntă timpurile și se pot măsura cu capodoperile culte, dar acesta e numai un aspect. Din acest punct de vedere se pot face evaluări și se pot întocmi antologii deosebit de utile, însă nu trebuie să se piardă din vedere criteriul de apreciere. Căci în folclor există și o estetică specială, adecvată canoanelor populare de apreciere. Mai mult, aceasta se diversifică potrivit, pe de o parte, diferitelor genuri și specii folclorice, pe de alta după gradul de evoluţie şi de diferenţiere regională. O colindă nu poate fi evaluată după aceleaşi criterii ca un cîntec liric contemporan, după cum un bocet nu trebuie judecat din punctul de vedere al unor specii străvechi, îndelung cizelate prin execuţie repetată în grup. Basmul fantastic trezeşte alte rezonanţe decît snoava care se complace în detaliul realist ce stîrneşte ilaritate. Folcloristul trebuie să aibă o mare mobilitate spirituală în a pătrunde în farmecul estetic al genurilor folclorice, ceea ce presupune întîi de toate o întinsă cultură, apoi o profundă cunoaştere a folclorului în contextul în care trăieşte acesta, în legăturile lui organice cu modul de viaţă populară.

Marii cărturari sînt printre cei dintîi care au apreciat cu pătrundere şi fineţe creaţiile populare fără să fi avut aşa-zisa pregătire de specialitate. Dimpotrivă, cei mărginiţi, cu cultură lacunară, se dovedesc cei mai opaci în a înţelege frumuseţea simplă, dar atît de profundă ca rezonanţă sufletească şi cu subtilităţi de mare rafinament a folclorului clasic. Aceştia atribuie folclorului înţelesuri şi nuanţe pe care poporul nu i le-a dat niciodată.

Ca atare, folcloristului nu trebuie să-i fie indiferentă forma variantelor pe care le studiază. Pentru elucidarea sensului, fondului de idei şi sentimente, el va utiliza toate variantele, atît cele nerealizate, fragmentare, cît şi cele închegate, dar nu trebuie să piardă din vedere că e necesară şi o evaluare estetică potrivit canoanelor genului studiat. Conţinutul se realizează numai într-o formă artistică, fără de care arta încetează de a mai fi, şi cine omite aceasta, operează cu documente de mentalitate, nu cu opere de artă.

Lacuna semnalată trebuie împlinită încă din culegerile la teren. Adesea furat de alte preocupări, culegătorul neglijează calitatea variantelor. E nevoie ca să se culeagă nu numai de la informatorii cei mai talentaţi, ci se cere atenţie şi la forma artistică a materialului folcloric. Informatorii trebuie stimulaţi spre aceasta, creîndu-li-se condiţii optime, acea atmosferă care să genereze o dispoziţie sufletească propice reproducerii în grad cît mai înalt. Variantele se cer a fi rotunjite, frumos executate, pline de prospeţimea improvizaţiei, fără nici o urmă de sfială şi de reproducere forţată, artificială. Dacă variantele sînt sub posibilităţile interpretului, se impune ca folcloristul să le culeagă din nou, la nevoie repetînd execuţia pînă cînd crede că a obţinut variante mulţumitoare. Aceasta cere mult tact şi o bună intuire a temperamentelor artistice, atît de diferite şi de capricioase, fiindcă prea multă hărţuială, o anumită nervozitate au un efect contrar : informatorul se intimidează, se închistează, şi ceea ce reproduce în această stare e de obicei de grad inferior. La atîta trebuie să se reducă acea intervenţie a culegătorului în ,,întocmirea'' sau ,,coregerea'' pieselor culese care nu denaturează caracterul lor autentic.

Realizarea acestui deziderat este strîns legată şi de aspectul tehnic al imprimărilor. Dacă aparatura e de bună calitate şi e mînuită cu pricepere, se obţin exemplare la înălţimea interpretării, dimpotrivă, dacă aceasta e defectuoasă sau e mînuită cu neatenţie, piesele imprimate vor fi de slabă calitate, oricît de strălucită ar fi interpretarea.

★

Epuizarea repertoriului e un principiu pe cît de primordial în cercetarea folclorică, pe atît de neglijat, și nesocotirea lui e un indiciu sigur de amatorism. A consemna dintr-un repertoriu numai ceea ce ți se oferă cu ușurință și a nu-ți pune problema totalității se aseamănă cu munca acelui monografist asupra unui creator cult, care ar citi doar o parte din opera acestuia, la întîmplare, pentru ca apoi să se încumete să facă o evaluare de ansamblu. E o cerință elementară aceea de a ști totul în sfera cercetărilor pe care o abordezi. Necesitatea aceasta e cu atît mai imperioasă cu cît în folclor fenomenele nu sînt încremenite, încheiate, sub inventarul cărora se poate trage linie pentru a se face suma după diferite criterii. Tipurile, în procesul îndelungat de circulație prin intervenția creatoare sau prin deficiențele mnemotehnice, se diversifică în nenumărate variante. Atîta vreme cît produsul e încă viu, variantele sporesc necontenit. Niciodată cercetătorul nu poate prevedea în ce mod se vor diferenția variantele, pînă la care limite etc., pentru ca să se mulțumească doar cu explorarea unui număr restrîns de variante. Pentru a stabili, sub aspect structural, un tip oarecare cu toate încrengăturile lui, în toată stufozitatea lui, e necesară măcar cunoașterea tuturor variantelor consemnate, iar acolo unde numărul lor e sărac, se impune neapărat o investigație susținută la teren. Abia după ce folcloristul cunoaște toate variantele, le poate ierarhiza după valoarea lor, după conținut și după formă, și abia atunci poate să constate că unele variante nu aduc nimic nou, fapt care nu se poate ști înainte de a le scruta pe toate. Experiența arată că de multe ori variante mai greu accesibile sau recent culese aduc noutăți nebănuite, deosebit de relevante pentru istoria și estetica tipului studiat.

Dacă necesitatea de a cunoaște totalitatea variantelor pentru a putea stabili tipul cu filiațiile lui — într-o cercetare orientată deci vertical — se impune de la sine, mai imperioasă e cunoașterea fenomenului pe plan orizontal, în strădania de a stabili aria de răspîndire. Aceasta nu mai e un capriciu izvorît din pură sete de a cunoaște totul, ci o necesitate metodologică primordială. După cum se știe, folclorul trăiește răspîndit pe arii geografice, mai întinse sau mai restrînse, de la origini și pînă astăzi. El nu e o abstracție consemnată pe pergamenturi sau manuscrise, care se păstrează în cutare loc, de unde au fost apoi răspîndite prin tipar ; modul lui de existență e altoit pe viața umană, o emanare artistică a acesteia multiplicată însă în milioane de exemplare. Deci aria de răspîndire, înțelegînd prin aceasta spațiul uman, totalitatea inșilor în modul în care sînt dispersați în spațiul locuit, e un element definitoriu al unui produs folcloric, ea corespunzînd, nu în mod integral, autorului din creația cultă. Abia descifrarea ariei de răspîndire din trecut și de azi ne oferă cheia sigură de a studia feluritele interpretări în toate nuanțele lor, cu toate consecințele stilistice care decurg din acestea. Ca atare, cercetătorul trebuie să știe în ce zonă, în care localități ale acesteia se află răspîndit cutare tip folcloric. Se înțelege că operația de cartografiere într-un atlas folcloric pentru stabilirea ariilor de răspîndire presupune în primul rînd realizarea acestui postulat metodologic prin care să se știe cu certitudine dacă cutare tip sau fenomen a existat — sau există — în cutare localitate. Altfel, prin generalizare pripită se extinde și acolo unde el poate nu a circulat niciodată sau i se neagă existența acolo unde el e încă viu.

Dar pentru a ajunge la acest stadiu, e nevoie ca înseși culegerile la teren să se călăuzească după acest principiu metodologic. El a fost stabilit teoretic ca reieșind din înseși necesitățile cercetării tipologice [9] și a fost aplicat în unele culegeri de balade[10] încă înainte de primul război mondial. Se pare chiar că a avut o aplicare mai largă, dar, din păcate, culegătorii nu au adus precizările necesare. Astfel, Avram Corcea a cules pe la sfîrșitul secolului trecut toate piesele din ale sale *Balade poporale* de la același lăutar, fără a aminti dacă acesta era întreg repertoriul lui sau numai o parte. Aceeași nedumerire se întîlnește și la Gh. Cardaș, care a cules acele *Cîntece moldovenești* din 1926 de la badea Năstase din Broșteni : mai știa și altele ?

Culegerile sistematice trebuie să tindă la realizarea acestui deziderat în sfera pe care și-au stabilit-o și e neapărată nevoie să se precizeze dacă s-a consemnat totul și în ce limite. Dificultățile sînt cu totul inegale, potrivit specificului genurilor folclorice. Cele mai ușor de detectat sînt cîntecele rituale executate în grup, al căror repertoriu e mai redus și sînt cunoscute de mai mulți, dacă nu de majoritatea colectivității. De asemenea dansurile, gen social prin excelență, practicat în grupuri la întruniri colective. Mult mai grea este depistarea pieselor individuale care necesită o bună memorie din partea interpreților. În ceea ce privește epicul, sarcina culegătorului e ușurată de catalogul tipologic al lui Schullerus [11] și în curînd de catalogul mult mai complet (inclusiv legendele) elaborat de un colectiv al sectorului literar din Institutul de etnografie și folclor, iar la balade de indicele tipologic întocmit de un cercetător al aceluiași sector [12].

Pentru culegerea ghicitorilor și proverbelor se pot utiliza colecțiile cu profil de corpus ale lui Gorovei (*Cimiliturile românilor*) și Zanne (*Proverbele românilor*). Dar lirica — text și melodie —, apoi melodica dansurilor nu dispun încă de asemenea instrumente de detectare a repertoriului pînă la epuizare, și aici situația poate fi socotită dezastruoasă sub acest raport. Aceste genuri au rămas mereu un sac fără fund și se umblă bîjbîind de multă vreme. În monografiile cu profil regional elaborate în cadrul Institutului de etnografie şi folclor s-a căutat o depistare mai sistematică a acestor genuri, dar lipsa instrumentului de investigare a circumscris considerabil această operaţie. Pînă la elaborarea cataloagelor tipologice ale liricii populare şi ale melodiei, cercetătorul se poate înarma cu culegerile regionale pe baza cărora să descopere cît mai mult din repertoriu.

---

[9] G. Pascu, *Despre cimilituri*, partea a II-a, București, 1911, p. 197 și 198. Autorul, referindu-se numai la ghicitori, scrie : „Culegătorului nu-i e permis *a alege* cimiliturile din vreun punct oarecare de vedere. Pentru o regiune dată, el va trebui să semnaleze *toate* cimiliturile care se cunosc, indiferent dacă unele din acele cimilituri vor fi semnalate de alții pentru alte localități, uneori învecinate, indiferent dacă ele cuprind aluzii pornografice ori trădează o origine evident străină".

[10] G. Giuglea și G. Vîlsan, *De la românii din Serbia*; culegere de literatură populară, București, 1913, p. 376—377 : „Cînd am cules materialul, am avut în vedere locul nașterii cîntărețului, persoana de la care a învățat cîntecele, precum și întreg materialul pe care îl știa fiecare. În felul acesta credem că e bine să se culeagă literatura populară, pentru că putem vedea pe ce căi a venit și cîtă există, într-un moment dat, într-o regiune".

[11] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten nach dem System der Märchetypen Antti Aarnes*, Helsinki, 1928 (F.F.C. nr. 78).

[12] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, 1964, I, p. 107—234. Bibliografia e incompletă, cuprinzînd numai colecțiile din volume.

Nu poate fi vorba de o epuizare completă a repertoriului, aceasta rămînînd încă un ideal, ci de o epuizare relativă, apropiată totuşi de cea dintîi. Esenţial este ca preocuparea în acest sens să existe. Dacă preocuparea e sistematică şi urmărită cu tenacitate, se obţin rezultate neaşteptate, deosebit de importante pentru fizionomia repertoriului folcloric. Experienţa a arătat că revenirea în localitate favorizează considerabil detectarea întregului repertoriu, dacă distanţele în timp nu sînt mai mari de cîteva luni. Memoria informatorilor intră într-un fel de eferescenţă şi prin felurite asociaţii le revin în minte lucruri uitate de multă vreme dacă există preocuparea de a-şi reaminti totul. Un exemplu va fi elocvent pentru diferenţa dintre o culegere nesistematică şi una care urmăreşte metodic epuizarea repertoriului. În 1950 am cules de la vioristul Ion Munteanu-Manole din Covăsinţ vreo 50 de melodii, oprindu-ne aici atît din cauza timpului avut la dispoziţie, cît şi din convingerea că, eventual, puţin mai rămăsese neînregistrat din repertoriul său. Lucrînd însă pe îndelete cu acest informator, folcloristul Ion Florea a putut nota peste 300 de tipuri melodice, adică melodii diferite (nu variante [13]). Trebuie remarcată şi migala cu care C. Brăiloiu a cules bocetele, întrebînd bocitoarele dacă cunosc şi cutare motive, pe lîngă ceea ce au spus acestea în mod spontan. Detectarea feluritelor motive la bocete e mai anevoioasă : fiind acestea producţiile cu caracterul cel mai intim, e nevoie de o urmărire sistematică şi migăloasă [14].

Un mare ajutor în cuprinderea repertoriului poate veni şi de la fişele de frecvenţă. Odată stabilit repertoriul unui gen cu bunii păstrători de folclor, se trece la sondarea în adîncime, verificînd în ce măsură acest repertoriu este cunoscut de anumiţi inşi, reprezentativi pentru feluritele categorii sociale ale satului. Prin contaminare şi prin alte asocieri, informatorii îşi amintesc nişte piese inexistente în repertoriul celor dintîi, obţinînd în acest fel o cunoaştere mult mai apropiată în starea de fapt.

---

[13] Ulterior, în decembrie 1961 şi ianuarie 1962, am înregistrat împreună de la acest lăutar şi taraful său 201 tipuri de melodii de dans — din care peste 120 de tipuri melodice de *ardeleană* —, în afară de înregistrările experimentale ale unor variante ale acestora. Preocuparea de a epuiza repertoriul a mai scos la iveală şi alte cifre impresionante. Astfel, în noiembrie 1961, de la povestitorul Petre Puţ din Deseşti-Sighet am cules 84 de basme şi snoave, iar în aprilie 1962 de la vioristul Victor Radu din Morăreni-Topliţa aproape 300 de tipuri melodice la dansurile româneşti de pe cursul mijlociu al Mureşului, pe care acesta şi le notase în prealabil, în chip sumar sau parţial, într-un caiet, fotocopiat de noi.

[14] Cum apar motivele dacă ştii să întrebi, se poate vedea în ancheta-model publicată de C. Brăiloiu şi H.H. Stahl în *Monografia unui sat*, ed. a II-a, Bucureşti, 1939, p. 267—275.

Numai călăuziți de aceste cerințe metodologice se poate ajunge la stabilirea ariei reale a unui produs folcloric și se vor putea evita greșelile frecvente de a extinde o arie și acolo unde realitatea o dezice [15]. Totodată e riscant mai cu seamă să negi existența unui tip sau motiv fiindcă nu apare în culegeri — uneori destul de numeroase — abia sondarea sistematică oferă o concluzie științifică.

LES PRINCIPES DE LA RECHERCHE FOLKLORIQUE

Dans aucune discipline scientifique la contribution des amateurs n'est si impressionnante qu'en folklore. Malgré les progrès évidents de la discipline, il y a presque autant d'amateurisme qu'auparavant. La cause principale réside dans la rupture qui a existé entre l'action de recueillir, assurée presque toujours par des folkloristes amateurs — maîtres d'école, prêtres, etc. — et l'étude faite par les érudits qui ne quittaient que rarement leurs cabinets. L'histoire du folklore montre de toute évidence que seules les recherches faites en profondeur, par des spécialistes ayant entrepris eux-mêmes des recherches dans les villages, ont fait faire à notre discipline des progrès réels. D'ailleurs, les courants directeurs en folklore — à ne citer que l'exemple de nos chefs d'école Ovid Densusianu et Constantin Brăiloiu — surgissent toujours au contact systématique avec la réalité folklorique vivante.

La recherche scientifique du folklore doit satisfaire certaines exigences méthodiques qui peuvent être systématisées selon les quatre principes suivants :

En premier lieu, on doit étudier le folklore en étroite corrélation avec les conditions de la vie du peuple, dans le contexte social dont il fait partie intégrante. Ceci implique une connaissance approfondie de la vie économique et sociale, passée et présente. Ensuite, le phénomène folklorique doit être considéré en rapports étroits avec ses formes spécifiques de manifestation, c'est-à-dire les coutumes, les veillées et autres réunions folkloriques. La fonction d'un fait folklorique est un élément indispensable pour expliquer son contenu et sa forme. Les questionnaires qui envisagent certaines coutumes et occasions de manifestations folkloriques doivent être maniés avec prudence et sagacité, pour surprendre tous les aspects nouveaux, non indiqués par ceux-ci. La recherche par enquête, qui provoque le phénomène folklorique, doit être complétée par l'observation directe, en assistant aux occasions folkloriques et en consignant les faits essentiels (actes et gestes, textes littéraires, mélodies, danses). C'est seulement l'observation directe qui dévoile les processus en déroulement, la durée, la fréquence, la suite cyclique de certains produits folkloriques, l'attitude des participants et les cas d'improvisation.

---

[15] Asupra pericolului generalizărilor pripite, al extinderii realității folcloristice dintr-o singură localitate asupra unei provincii atrage atenția P. Toschi în lucrarea citată, p. 57, precum și A. van Gennep în articolul citat de Toschi, *Contribution à la méthodologie du folklore*.

Le souci de l'authenticité du folklore est de plus en plus généralisé même parmi certains amateurs. Ainsi, le soin de consigner les dates élémentaires concernant le nom de l'informateur, de la localité, etc. constituent une première garantie d'authenticité. Mais bien au-delà de cet aspect élémentaire, nous avons le devoir de consigner minutieusement le fait folklorique, en respectant sa structure réelle, par l'utilisation des signes diacritiques dans la transcription en écriture littéraire, la juste notation musicale des mélodies, et par l'alphabet cinégraphique en ce qui concerne les danses. En allant en profondeur vers les racines de l'authenticité, il nous faut choisir, en premier lieu, les phénomènes représentatifs : certains villages d'une zone, les informateurs les plus compétents à nous décrire les coutumes, ceux qui sont typiques pour une certaine mentalité, ainsi que les individus les plus doués pour certains répertoires (conteurs, danseurs, diseurs de ballades, etc.).

Le folkloriste ne doit pas négliger le côté artistique des produits folkloriques, car le folklore — dans notre acception — se distingue des autres phénomènes culturels par sa forme artistique. Si son contenu intéresse également l'historien, le sociologue et l'ethnographe, le folkloriste doit envisager surtout la forme, les particularités stylistiques, la corrélation organique reliant le fond à son expression artistique.

Enfin, on doit tenir compte de la nécessité d'épuiser le répertoire d'un type, d'une espèce ou d'un genre folklorique, selon la portée de l'étude entreprise. Tout recueil folklorique doit respecter cette exigence méthodique. Pour nous aider, nous possédons, en matière de littérature épique, des catalogues typologiques ; mais pour le folklore lyrique, ainsi que pour les chansons et les mélodies des danses, nous ne disposons que d'outils de travail assez incomplets.

Pour y remédier, l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie met au point un catalogue de mélodies et chansons et passera l'année prochaine à l'élaboration d'un catalogue typologique et bibliographique des motifs littéraires lyriques.

ANCHETELE DE OPINIE PUBLICĂ ŞI SOCIOLOGIA FOLCLORULUI

HENRI H. STAHL

A apărut de curînd (în 1960) o lucrare postumă a lui Constantin Brăiloiu : *La vie musicale d'un village* ; *recherches sur le répertoire de Drăguş* (*Roumanie*), *1929—1932* [1], care merită să fie amplu comentată, dată fiind importanţa problemei pe care o pune.

Constantin Brăiloiu a fost, după cum se ştie, unul dintre reprezentanţii de seamă ai şcolii româneşti de sociologie. După ce, în 1928, participase la campania de monografie sociologică din satul Fundul Moldovei, luînd aci contact cu problemele sociologiei, în 1929 a socotit necesar să vină la Drăguş, însoţit de o întreagă echipă de elevi şi colaboratori (Mihai Pop, Matei Socor, Hary Brauner, Achim Stoia, Ilarion Cocişiu etc.), cu intenţia de a proceda la o cercetare de sociologie folcloristică.

Iată cum formulează Brăiloiu problema pe care voia s-o dezlege : ,,Observaţiile pe care se întemeiază lucrarea pe care o veţi citi au fost făcute acum mulţi ani, cu prilejul uneia din campaniile *monografice* pe care studenţii în sociologie ai Universităţii din Bucureşti, dirijate de decedatul profesor Dimitrie Gusti, asistat de numeroşi specialişti, le întreprindea pe atunci, în fiecare an, în unele sate româneşti".

,,Asociat unei echipe de sociologi, folcloristul muzical s-a văzut pus în faţa unei probleme neprevăzute. Circumscris în strîmtul domeniu al unui sat şi pus în slujba unor noi cerinţe, sarcina sa, în adevăr, îşi schimba înfăţişarea. Înainte, scopul său fusese, de o parte, să determine stilurile melodice ţărăneşti, alegînd, pentru a le păstra spre analiză, întruchipările lor socotite a fi cele mai pure ; şi, de altă parte, să delimiteze aria de răspîndire a acestor stiluri, acoperind o întindere teritorială cît mai largă cu putinţă".

---

[1] La care sînt de adăugat şi lucrările sale anterioare : *Folklore musical*, în *Encyclopédie de la musique*", Paris, Edit. Fasquelle, 1959 ; şi *Esquissse d'une méthode de folklore musical*, în „Revue de musicologie", XV, nr. 402.

Rev. etn. folc., tom 11, nr. 3, p. 219—225, Bucureşti, 1966

,,Străduindu-se acum să îmbrățișeze totalitatea manifestărilor muzicale ale unui mediu restrîns, fără a ține seama de însăși natura lor, i s-a vădit curînd că această schimbare de intenție va atrage după sine, în mod necesar, o reformă a metodei sale. Condiționarea faptelor artistice avînd de aci înainte, în intenția sa, întîietate asupra faptelor ele însile, ancheta, în același timp extensivă și selectivă, pe care o făcea de obicei, trebuia să facă loc unei investigații intensive și impersonale, ferindu-se de antologizare și amestec. Căci nu mai era vorba să se exploreze arta ea însăși, ci de a pătrunde în modul de comportare spirituală al unui complex social dat, așa cum se înfățișa el observației".

Brăiloiu ridică deci o problemă foarte nouă la vremea sa, încercînd să-i găsească și o rezolvare metodică. Să urmărim mersul gîndirii lui.

Ca în orice cercetare de acest gen, Brăiloiu atacă problema printr-o inițială anchetă făcută asupra unui număr de 60 de informatori aleși mai mult sau mai puțin la întîmplare. Asupra tuturora a făcut un studiu exhaustiv, căutînd să înregistreze de la fiecare totalitatea melodiilor pe care le cunoștea, printr-o așa-numită ,,*convorbire dirijată*", adică centrată pe o temă dată, însă fără folosirea vreunui formular sau chestionar. ,,Ne-am străduit — spune Brăiloiu — să luăm de la fiecare, în nesfîrșite convorbiri, tot ce ne putea da. În ciuda tenacității noastre, în ciuda bunăvoinței victimelor noastre, desigur că nu am reușit deseori, vina fiind a singularității mecanismului memoriei populare care nu se trezește de tot decît atunci cînd imperioasele exigențe ale unui rit sau cîte o stare de spirit excepțională o constrîng".

Pentru fiecare informator în parte s-a stabilit astfel o ,,*fișă repertoriu*", cuprinzînd inventarul tuturor melodiilor și textelor de care acesta și-a putut aduce aminte.

Prelucrînd aceste 60 de fișe de repertorii, a calculat frecvența cu care fiecare melodie în parte apărea în fișele repertorii, putîndu-se redacta deci, pentru fiecare melodie, o ,,*fișă de frecvență*". În plus, se mai ținea seama de ,,repertoriile și frecvențele" melodiilor efectiv cîntate în diverse prilejuri, cînd grupe sociale puteau fi surprinse în plină activitate : nunți, șezători, înmormîntări etc.

Analizînd toate aceste fișe de frecvență, Brăiloiu a determinat un grup de 126 de melodii ca fiind reprezentative pentru repertoriul local al satului.

Dar toate aceste procedee de lucru nu erau suficiente pentru a alcătui premisele unei sociologii a folclorului muzical al Drăgușului. Culegerea, deși executată cît mai exhaustiv cu putință, nu dăduse încă nici o lămurire cu privire la felul în care melodiile trăiau în grupul social al satului, alcătuit din peste 1 800 de oameni.

Cum era cu putință deci ca de la această primă cercetare, oarecum întîmplătoare, făcută pe 60 de informatori, să se tragă concluzii cu privire la totalitatea populației satului ? A se supune interogării totalitatea celor 1 800 de locuitori ai Drăgușului era o operație nu numai imposibilă, ci și inutilă, căci Brăiloiu învățase de la sociologii coechipieri că există o metodă de statistică selectivă aplicabilă în asemenea situații, dînd rezultate de o aproximație suficientă pentru nevoile cercetării științifice.

Această metodă consistă în a determina un număr de informatori aleşi în aşa fel încît structura grupului lor să fie o reproducere în mic, în ,,machetă'', a structurii populaţiei totale. Ceea ce implică necesitatea ca, înainte de a proceda la alcătuirea ,,machetei eşantion'', structura totală a populaţiei să fie cunoscută. Profitînd de faptul că o cercetare statistică, pe cale de recensămînt, fusese executată de către echipa de sociologi şi că deci se ştia felul în care populaţia satului se grupa pe categorii de vîrstă, de sex, de profesiune, de stare economică etc. etc., folcloristului muzical i-a fost la îndemînă să-şi alcătuiască ,,macheta''. În loc deci ca ancheta adîncită şi corelarea cu stările sociale să se facă asupra unui număr de informatori întîmplători, se stabileau criterii precise de selectare a lor, în aşa fel încît să fie reprezentativi pentru masa întreagă a populaţiei.

Metoda selectivă, pe această bază calculată, precum şi pe celelalte căi metodologice, fără prealabilă bază de calcul, folosite în asemenea operaţii, fusese experimentată de către Seminarul de sociologie în nenumărate rînduri şi în felurite domenii, astfel că folcloristul muzical era în cunoştinţă de cauză asupra chipului cum trebuia procedat.

Desigur că în 1929 tehnica de lucru a ,,anchetelor de opinie publică'' nu era încă ajunsă la stadiul de perfecţie tehnică la care a ajuns azi, cînd nenumărate institute de specialitate, cu vaste aparaturi tehnice şi administrative, execută asemenea cercetări [2]. Tehnicile folosite de noi la acea vreme erau încă nedeplin dezvoltate. Nu e mai puţin adevărat însă că aplicarea lor la o cercetare de folclor nu se mai făcuse nicăieri şi, la ştiinţa noastră, nici nu s-a mai făcut de atunci încoace de către alţii, astfel că şi în această privinţă şcoala românească de sociologie are o întîietate pe care o păstrează încă.

Brăiloiu ne spune el însuşi : ,,Neputînd examina pe toţi locuitorii locului, pînă la cel din urmă, am imaginat să substituim unei mase de nepătruns, o reducţie scrupulos modelată pe asemănarea ei, formată din delegaţii calificaţi ai tuturor categoriilor sociale care o compuneau''.

Criteriile alese au fost, evident, cele ale vîrstei, ale sexului, ale şcolarităţii, ale deplasărilor şi ale profesiunilor şi în plus criteriul, pentru bărbaţi, al locului unde îşi făcuseră armata şi pentru fete criteriul,,talentului'', acesta el însuşi determinat după o sondare a opiniei publice a satului. Macheta pe care şi-a construit-o Brăiloiu n-a cuprins decît 24 de ,,informatori tip'', cărora li s-a alcătuit cîte o fişă de informator cît mai completă, cuprinzînd biografia şi datele sociale cele mai importante. În volumul pe care îl analizăm, aceste 24 de fişe figurează în extras redus, însoţite de fotografiile respective.

Lui Brăiloiu i s-a părut însă că o operaţie de sondaj făcută asupra unui grup astfel selectat nu poate epuiza problema, cercetarea cantitativă trebuind să fie urmată de o cercetare calitativă.

---

[2] În revista POLLS, vol. I, nr. 1 din 1965, editată de ,,International Opinion Research Documents'' din Amsterdam, colaborează astfel 20 de ţări cu un total de 62 de institute de cercetări de opinie publică. Printre acestea semnalăm două care funcţionează în R. P. Polonia : ,,Research Center of the Press'' din Cracovia şi ,,Radio and T. V. Poland'' din Varşovia.

Astăzi, orice cercetare de opinie publică şi în genere orice cercetare sociologică se execută în două etape : una pur *cantitativă*, cu scop final statistic, interogarea făcîndu-se cu ajutorul unui *,,formular tip''*, în care întrebările sînt gata prevăzute cu răspunsuri ,,închise'', adică limitate, aplicate pe un eşantion restrîns, riguros calculat şi minuţios elaborat, şi alta *calitativă*, care se face cu simple *,,îndrumătoare de anchetă''*, consemnînd doar probleme şi întrebări cu răspuns ,,liber'', care servesc drept completare şi control al rezultatelor cantitative anterior obţinute. Iată cum formulează Brăiloiu această tehnică de lucru a cărei necesitate o intuise clar : ,,Pentru mai multă siguranţă, am anexat acestei deputaţii principale, o a doua, *auxiliară*, dîndu-i o misiune de control şi de cenzură. Puteam sconta, în mod rezonabil, că intervenţia acesteia va micşora riscurile de eroare, punîndu-ne în măsură nu numai de a înmulţi punctele de vedere, dar şi a le verifica mereu soliditatea, printr-o confruntare sistematică''.

Acest grup de control a fost stabilit la 10 informatori, a căror fişă se publică de asemenea.

Avînd deci pregătită o machetă de 24 de informatori tip, 10 informatori auxiliari şi un număr de 126 de melodii stabilite pe baza anchetării libere a 60 de informatori, tehnica sondajului putea fi aplicată cu toată siguranţa. ,,Ne-am formulat astfel problema : ... la cîţi şi cărora din informatorii noştri le era cunoscută fiecare din melodiile din catalogul nostru''.

Pentru fiecare melodie s-a alcătuit în acest scop o fişă cuprinzînd începutul melodiei respective sau, cum spune Brăiloiu, ,,un incipit sumar, servind drept chestionar''. Cu ajutorul deci al unui chestionar de 126 de fişe, fiecare informator în parte era întrebat dacă cunoaşte melodia respectivă şi era notat în consecinţă, pe fişa melodiei : ,,Întrebam fiecare din persoanele enumerate dacă ştiu sau nu să cînte aceste melodii şi răspunsurile lor afirmative, negative sau nedecise, după verificare, au fost notate prin trei semne : +—0—(+) : da, nu, dubios. Operaţie de migală, ostenitoare atît pentru cel care interoga, cît şi pentru cel interogat, dar al cărui rod, ori de cîte ori a putut fi dusă la bun capăt, ne-a dezdăunat larg de truda noastră : ... o interpretare corectă, circumspectă, poate scoate din fişele noastre de frecvenţă concluzii folositoare, uneori chiar de o precizie nesperată''.

Volumul cuprinde pe larg toate cele 126 de fişe cu răspunsurile celor 24 de informatori, precum şi tabele finale de calculare statistică a rezultatelor obţinute.

Nu ne vom ocupa în locul de faţă de interpretarea pe care o dă Brăiloiu acestor rezultate şi nici de concluziile sale. Semnalăm numai că ele formează pentru muzicologi, ca şi pentru sociologi, o sursă de informaţie şi de reflectare de o deosebită valoare, care ar merita să fie analizată deosebit în vederea unei reluări şi continuări a problemei. Dispunînd de o anchetă atît de minuţios efectuată şi de interpretări atît de judicioase cît sînt cele ale lui Brăiloiu, ar fi obligatorie şi pasionantă o recercetare a repertoriului Drăguşului. Au trecut de atunci mai bine de 30 de ani şi între timp regiunea Făgăraşului a suferit un proces puternic de industrializare, care fără îndoială a lăsat urme adînci în toată viaţa socială a satului Drăguş, asupra întregului repertoriu şi stilului muzical al satului, astfel că analiza acestor schimbări ar putea prilejui studii care în alte ţări nu se pot face.

Am dori însă să facem unele comentarii asupra metodologiei propuse de Brăiloiu, arătînd în ce mod trebuie adusă la zi şi felurile multiple în care ar putea fi folosită.

În primul rînd, subliniem deosebirile care există între sondajele de opinie publică şi sondajele în domeniile folclorului şi etnografiei.

Se ridică, de obicei, împotriva anchetelor de opinie publică o serie de obiecţii, de altfel perfect justificate : se cercetează astfel opinia unor oameni care nu au o opinie formată, ci abia şi-o fac prin însuşi faptul că sînt interogaţi asupra ei. Experimental s-a dovedit că, cerîndu-se opinia despre un fapt inexistent, de pildă asupra unei ţări inexistente, 70% din informatori, de ruşine să nu fie socotiţi ignoranţi, simulează că au o opinie, deşi e clar că nu o pot avea [3]. Tot astfel, întrebări meşteşugite sau inabile pot sugera răspunsuri potrivit intenţiei nemărturisite a anchetatorului. Alteori, teama de a nu suferi unele consecinţe neplăcute face ca întrebările să fie lipsite de valoare. Dar aceste obiecţii nu sînt valabile în ce priveşte sondajele în materie de folclor. Căci este de făcut o clară deosebire între ancheta de opinie şi ancheta de cunoştinţe. A şti sau a nu şti nu poate fi prilej de simulare. În cazul folclorului muzical, de pildă, a putea continua o melodie începută e o dovadă că informatorul ştie melodia. Dacă nu o ştie, n-are cum să se prefacă a o şti.

Mai delicată e problema de a delimita „*cunoaşterea*" de „*recunoaşterea*" unei melodii, adică de a identifica acele răspunsuri notate ca „dubioase" de către Brăiloiu. Dar şi aici recunoaşterea poate fi controlată, căci o determinăm a fi doar în cazul cînd informatorul ştie totuşi cîteva fragmente de text sau de melodie, sau îţi poate indica cu precizie în repertoriul cărui alt informator figurează acel text sau melodie.

Într-o cercetare de asemenea natură ar trebui însă folosită metoda eşantioanelor cu mult mai sistematic. Mai întîi, însăşi alegerea eşantioanelor, în toate treptele ei tehnice şi în toate variantele ei, trebuie să fie făcută cu o grijă mult mai mare. 24 de informatori nu constituie totuşi un număr suficient pentru alcătuirea unei bune „machete". Criteriile de triere a subiecţilor din eşantion trebuie de asemenea stabilite mult mai precis şi mai riguros ; dar o dată eşantionul stabilit, putem varia la infinit temele de interogat, după necesităţile anchetei şi natura fenomenului cercetat. Se poate cere astfel să se arate care sînt cele trei melodii preferate : cele mai de curînd învăţate, cele ştiute încă din copilărie, cele pe care le cînţi cînd eşti singur sau cele cîntate numai în ascultarea altora, a dansurilor preferate etc. *Exact acelaşi grup de informatori* este utilizabil în paralel şi pentru studiul altor fenomene, nefolclorice, aflate totuşi în legătură cu cunoştinţele sau cu opiniile oamenilor. Astfel se pot face studii asupra normelor estetice populare, asupra regulilor juridice, morale sau de politeţe, asupra cunoştinţelor ştiinţifice, aştiinţifice, magice şi superstiţioase, asupra dorinţelor de viitor (de pildă, a tinerilor în legătură cu dorinţele lor de organizare a timpului liber prin ocupaţii artistice) sau asupra regulilor de organizare a ceremoniilor şi riturilor şi aşa mai departe, fără altă limită decît dibăcia anchetatorului, darul lui de a alege cele mai pregnante teme şi de a le ataca pe latura lor cea mai fecundă.

---

[3] Vezi experimentările lui Hofstäter, precum şi ale lui Hartley, citate în lucrarea lui Stefan Lambrecht, *Die Soziologie*, Stuttgart, 1918, p. 230 sq.

Dar dat fiind că acelaşi grup de oameni, formînd macheta, poate şi trebuie, într-o cercetare sociologică complexă, să folosească tuturor cercetărilor care se fac în toate domeniile vieţii sociale, materiale şi spirituale, e necesar ca fiecare informator să fie analizat din toate punctele de vedere, fiind studiat de medici, psihologi, economişti, jurişti etc., ei împreună cu întreg grupul lor de viaţă familială, precum şi în sistemul de relaţii sociale în care se află prinşi.

În felul acesta, ansamblul tuturor fenomenelor studiate şi al tuturor contingenţelor sociale şi individuale pot fi stabilite în legăturile lor, cu o precizie care poate merge pînă la cele mai subtile calculări a gradelor de corelaţie.

Cantitatea de informaţii astfel culese este însă destul de mare pentru ca interpretarea lor să nu poată fi făcută decît pe calea tratării lor statistice. Dacă avem la îndemînă maşini statistice, putem proceda la codificarea informaţiilor şi la transcrierea lor pe fişe perforate. Dacă nu dispunem de asemenea maşini, putem recurge la procedeul ,,semimecanic'', tot cu fişe perforate, mînuite însă manual. Ar fi de stabilit pentru fiecare informator cîte o fişă, precum şi o serie de fişe totalizatoare pentru fiecare categorie de informaţii şi fiecare grup studiat : fişe de fiecare familie, fişe de fiecare categorie sau grup social etc.

Prelucrarea statistică a materialului presupune însă cunoştinţe care, din păcate, nu intră în bagajul profesional obişnuit al folcloriştilor. Dar nu e mai puţin adevărat că metodele de tratament matematic al informaţiilor caracterizează etapa actuală a dezvoltării ştiinţelor. Nu a rămas domeniu în care matematica să nu fi dus la o adevărată revoluţionare a disciplinelor clasice. Nu vrem să mergem încă pînă la pretenţia de a folosi cibernetica în studiul sociologic al vieţii culturale a poporului, deşi sînt convins că nici în această privinţă nu vom putea rămîne multă vreme în urmă. Deocamdată am fi mulţumiţi dacă am putea aplica măcar aceste metode simple, de statistică elementară, metode absolut obligatorii ori de cîte ori avem de studiat fenomene de masă.

Ni s-ar putea obiecta că facem în felul acesta sociologia folclorului, iar nu ,,folclor''. Este drept, dar intră în tradiţia folcloristicii noastre şi este una din mîndriile ei de a fi conceput folclorul ca fenomen social, ca expresie a vieţii obştii neamului românesc, iar nu numai ca o ,,piesă artistică'' pură. Şi exemplul lui Brăiloiu este în această privinţă grăitor.

O cercetare folclorică chiar muzicală nu are de altfel decît de cîştigat dacă cercetătorul ştie, mult mai adîncit decît o poate da o fişă de informator, care este mentalitatea informatorilor, ansamblul cunoştinţelor pe care le au în toate ramurile folclorului şi etnografiei, mult dincolo de ceea ce interesează direct arta muzicală. Şi este limpede că, pentru ca viaţa folclorului unui grup social să fie studiată în contextul ei social, iar nu ,,pusă în paranteză'' şi considerată ca fenomen de sine stătător, este necesar ca această viaţă de ansamblu a grupelor sociale să fie în prealabil studiată riguros ştiinţific.

Aceasta ar fi fost şi intenţia cercetătorilor de monografie sociologică de pe vremuri. Recunoaştem însă că această intenţie nu a fost dusă pînă la capăt. Au fost parcurse doar primele trepte spre un astfel de ţel : s-au stabilit repertorii în materie de artă şi ştiinţă populară, de viaţă economică, de tehnologie, de drept cutumiar, de etică şi multe altele, precizîndu-se pentru fiecare în parte frecvenţa în timp, spaţiu şi ordine socială. Dar corelarea tuturor într-o sinteză finală nu a fost posibilă, sau în tot cazul nu a fost întotdeauna deplin satisfăcător făcută. Vina cred că este aceea de a nu fi aplicat cu toţii şi cu aceeaşi rigoare tehnicile de lucru ale lui Brăiloiu şi mai ales de a nu ne fi corelat dintru început studiile parţiale.

Sociologia satului Drăguş ar fi avut cu totul altă valoare dacă, de pildă, toate studiile parţiale cantitative ar fi fost făcute pe baza nu a cercetării întregului sat, cu informatori mereu diverşi, ci pe acelaşi ,,eşantion'' folosit de Brăiloiu, care, la rîndul lui, ar fi trebuit să recurgă nu la un eşantion valabil doar pentru problema lui, ci unul alcătuit în colectiv, putînd fi folosit de toţi cei care se străduiau să înţeleagă ştiinţific viaţa satului.

E poate o datorie a folcloriştilor noştri să ducă mai departe studiile începute atunci, amplificînd metodele de cercetare stabilite de Brăiloiu, generalizîndu-le pentru întreg cîmpul cercetărilor sociale, făcînd astfel posibilă sinteza finală pe care o vedem cu putinţă doar pe această cale.

ENQUÊTES D'OPINION ET SOCIOLOGIE DU FOLKLORE

Prenant comme point de départ le livre posthume du grand folkloriste roumain Constantin Brăiloiu, on souligne le fait que, s'étant posé le problème de la sociologie du folklore, au cours des campagnes de recherches organisées par « L'école roumaine de sociologie » dont il fut l'un des plus éminents membres, Brăiloiu fut parmi les premiers à faire appel à la technique des enquêtes *quantitatives* par échantillonnages, doublées et contrôlées par des enquêtes *qualitatives.*

On met en relief le départ qui s'impose à être fait entre les « enquêtes d'opinion » et les « enquêtes d'informations » (ethnographiques, etc.) et l'on suggère de reprendre et continuer de semblables travaux, en élargissant cette méthode par l'emploi d'un seul et même échantillon pour l'étude comparée de tout l'ensemble des phénomènes rentrant de plein droit dans toute recherche sociologique multidisciplinaire.

EVOLUȚIA METODEI DE CERCETARE A FOLCLORULUI MUZICAL

GOTTFRIED HABENICHT

În viziune actuală, studiul științific al muzicii populare presupune cîteva etape obligatorii :

a) *culegerea* melodiei și a materialului-anexă ;

b) *sistematizarea* și arhivarea materialului cules ;

c) *studiul propriu-zis*, care include o serie de operații complexe, de la transcrierea melodiei și analiza elementelor ei morfologice pînă la încadrarea ei în sistemul muzicii populare românești (tipologie, catalogul melodiilor), într-un sistem mai larg decît sfera etnică de proveniență (folclor comparat) și într-un context istoric.

Pornind de la această bază, deslușirea caracteristicilor proprii muzicii românești este fundamentată științific, concluziile practice pentru activitatea compozitorilor și a mișcării artistice de amatori fiind, în consecință, de mare însemnătate.

Desigur că etapele mai sus prezentate ca un întreg, ca un *sistem metodologic* nu se suprapun — și nici nu se pot suprapune — cu realitățile ce ne sînt cunoscute din istoria folcloristicii românești ; pentru aceasta nu existau suficiente premise istorice. Apariția conceptului metodologic ca sistem unitar a fost precedat de o lungă perioadă, în care diversele sale componente s-au reliefat cu mai multă sau mai puțină pregnanță. Vom încerca, în rîndurile de mai jos, să evidențiem tocmai această evoluție așa cum ne este reflectată în culegerile și în studiile cu caracter teoretic, fără însă ca să ne suprapunem unor studii speciale de istorie a folcloristicii [1].

---

[1] Pentru trecerea în revistă a diverselor culegeri, ne-am folosit de G. Breazul, *Muzica românească de azi*, în „Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, scoasă de prof. P. Nițulescu", București, 1939, și mai cu seamă de studiul lui Gh. Ciobanu, *Culegerea și publicarea folclorului muzical român*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 6, p. 549—583, care sistematizează cunoașterea noastră actuală despre culegerile de muzică populară de la începuturi pînă în 1900. O altă lucrare, pe care am utilizat-o de asemenea intens (pentru perioada 1900—1956), este aceea a lui M. Pop, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor", an. 1 (1956), nr. 1—2, p. 9—35.

Folosim acest prilej spre a mulțumi cercetătorilor Gh. Ciobanu, M. Kahane și G. Sulițeanu pentru sugestiile interesante furnizate la alcătuirea prezentului articol.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 3, p. 227—241, București, 1966

Pentru perioada de început — primele melodii româneşti le avem notate din secolul al XVII-lea —, interesul nostru va fi îndreptat în special asupra atitudinii culegătorilor faţă de materialul folcloric; aceasta pentru că în centrul atenţiei stătea notarea unor melodii cu scopuri diverse, însă nicidecum de natură ştiinţifică. În funcţie de scopul urmărit de culegător vom reuşi să stabilim deseori coordonate care ne permit să conturăm locul pe care-l ocupă notaţia respectivă în evoluţia istorică a conceptului metodologic.

Ne sînt cunoscute din secolul al XVII-lea zece melodii din aşa-zisul *Codex Caioni* (1652—1671), una din *Codex Vietoris* (1680) şi două melodii publicate de Daniel Speer sub denumirea de *Wallachisches Ballet* (ca fost muzicant la curtea domnitorului moldovean Gheorghe Ştefan (1653—1658), Speer a notat aceste melodii poate chiar înainte de Caioni). Acestor melodii le-am adăuga şi cele trei dansuri româneşti aflate într-o colecţie de pe la 1730, relativ recent descoperită. Trăsătura comună tuturor acestor melodii este caracterul lor utilitarist : ele au fost folosite la curţile unor feudali români sau maghiari. Deducem de aici nu numai prestigiul de care se bucura muzica românească în cercurile nobilimii, ci şi un amănunt tehnic de mare importanţă : melodiile respective trebuie să fi fost printre cele mai cunoscute cîntece din vremea respectivă [2], iar notarea lor nu a presupus vreun efort de investigare în mediul rural; ele au fost scrise, după toate probabilităţile, din memorie. Cu toate că preocuparea ştiinţifică a fost nulă, însuşi faptul notării acestor melodii este pentru noi de mare importanţă, dîndu-ne elemente de corelare istorică pentru epoca de acum 250—300 de ani.

Pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774), prin care li se recunosc Principatelor Române oarecare libertăţi pe plan economic, aduce cu sine o creştere a interesului din partea ţărilor europene faţă de acestea. În mod făţiş declară fostul ofiţer austriac Franz Joseph Sulzer, în a sa *Istorie a Daciei Transalpine* [3], tipărită la Viena în 1781/1782, că şi-a conceput opera tocmai pentru a-şi ajuta ţara să înţeleagă mai bine avantajele ce-ar decurge din dezvoltarea comerţului cu Principatele Române. Alături de descrierea geografică, istorică, politică şi etnografică, Sulzer publică în tabula I a celui de-al doilea volum zece melodii româneşti în notaţia apuseană. Notaţia pare bună, Sulzer fiind un muzicant priceput, deşi doar amator. Presupunem de asemenea că Sulzer şi-a notat direct melodiile şi nu din memorie [4], ceea ce reprezintă un element deosebit de important în evoluţia conceptului metodologic. Scopul publicării acestor zece melodii nu mai este acelaşi cu al colecţiilor pomenite mai sus : Sulzer voia să dea o imagine cît mai completă a ţării şi a poporului ei şi, fireşte, din această descriere nu puteau lipsi preocupările artistice. Scopul este deci oarecum etnografic.

---

[2] Una din ele este şi azi larg cunoscută : „Banul Mărăcine" din *Codex Caioni* (vezi M. Negrea, *Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea, Ion Caioni (1621—1687)*, Craiova, Scrisul Românesc, f.d., „Melos II").

[3] Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des transalpinischen Daciens...*, Wien, Rudolph Gräffer, 1781 (vol. I şi II) — 1782 (vol. III); o copie a manuscrisului părţii secunde se păstrează la Biblioteca Academiei (5 tomuri).

[4] Fr. J. Sulzer, *op. cit.*, vol. II, p. 424.

Dar Sulzer merge şi mai departe : el analizează morfologic în cadrul volumului melodiile din anexă, căutînd chiar să facă unele legături între ele şi muzica romanilor[5]. Prin aceasta, Sulzer foloseşte, deşi timid, argumente din domeniul muzicii pentru a arăta obîrşia românilor. Deşi nedrept în multe privinţe cu românii, Sulzer are totuşi meritul de a-l fi anticipat pe Eftimie Murgu, care în 1830 căuta să dovedească originea romană a poporului român şi pe calea muzicii [6]. Fără să caute rezolvarea unei atare probleme [7], dar tot cu un scop etnografic, publică un autor anonim în ,,Allegemeine Musikalische Zeitung'' din Leipzig în 1814 şi 1821 în total nouă cîntece româneşti (cinci ardeleneşti şi patru moldoveneşti), cît şi un cîntec grecesc ce circula pe vremea aceea în Moldova [8].

Faţă de notaţiile ,,cu scop utilitar'' din prima perioadă vedem aici un salt calitativ deosebit : nu se notează melodii de circulaţie spre a fi utilizate la cîntare, ci melodiile lui Sulzer, ale anonimului de la 1814 şi 1821, cît şi ale lui Murgu răspund unor imperative ştiinţifice.

Vechiul obicei al alcătuirii unor colecţii manuscrise sau tipărite nu a dispărut însă şi nici nu putea dispărea. Dimpotrivă, el se accentuează în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fiind strîns legat de rapida ascensiune a tinerei burghezii româneşti. În cazul nostru, cîntecul românesc devine armă de luptă pentru făurirea idealurilor de clasă ale burgheziei, contribuind la înlăturarea influenţei greceşti şi turceşti, cît şi la consolidarea unei culturi naţionale româneşti.

Colecţiile ce apar în acest timp caută să răspundă în primul rînd unui imperativ artistic, spre a putea fi difuzate cît mai larg. Este perioada cînd îşi publică, pe de o parte, Anton Pann *Spitalul Amorului* (1850, 1852) şi *O şezătoare la ţară* (1852)[9], iar pe de altă parte — adresîndu-se altor straturi sociale — apar aranjamentele pentru pian ale lui Rouschitzki [10], J. A. Wachmann [11], Henri (Ehrlich) [12], C. Miculi [13], Al. Berdescu [14] şi ale altora.

---

[5] *Ibidem*, p. 413—423.

[6] E. Murgu, *Widerlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt* : *Erweis, dass die Walachen nicht römischer Abkunft sind*..., Ofen, 1830.

[7] ,,... Dacă şi în ce măsură derivă muzica lor din a romanilor şi a grecilor, nu vrea să o arate cercetătorul ce comunică acestea, căci nu are pretenţia a fi un erudit în ale antichităţii. El se consideră fericit dacă poate da cititorului dornic de a cunoaşte cît mai mult o idee generală de starea muzicii ardeleaneşti— destul de înaintată — şi, în eventuale cazuri, să procure compozitorilor străini nou material prin tratarea a ceea ce e caracteristic în operele lor...'' (vezi I. Cocişiu, *Un străin anonim despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea*, în,,Revista de folclor'', an. I (1956), nr. 1—2, p. 272).

[8] *Geschichte der Musik in Siebenbürgen*, în ,,Allgemeine Musikalische Zeitung'', an. 16 (1814), nr. 46, 47 ; *Zustand der Musik in der Moldau*, an. 23 (1821), nr. 30.

[9] Vezi A. Pann, *Cîntece de lume. Transcrise din psaltică în notaţie modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955.

[10] Fr. Rouschitzki, *Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, arrangés et dédiés à Son Excellence Monsieur de Kiseleff*..., Iaşi, 1834.

[11] J. A. Wachmann, *Mélodies valaques pour le piano*... (patru caiete).

[12] Henri, *Airs nationaux roumains transcrits pour Piano*, Viena, Pietro Mechetti qm. Carlo.

[13] Ch. Mikuli, *Douze airs nationaux roumains*..., Léopol, Charles Wild.

[14] Al. Berdescu, *Melodii române, Scrise pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor Naţional astfel cumle eczecută Lăutari Români*, Bucureşti, 1860—1862, nouă caiete.

Anton Pann redă în caietele sale piese de largă circulaţie (îndeosebi orăşenească), punînd la dispoziţia unui cerc larg de amatori nu numai melodiile sau textele separate, ci *cîntece*. Publicaţiile sale au însă minusul clarităţii conceptului teoretic de cîntec popular, ele ilustrînd ansamblul melodiilor cu circulaţie intensă în aceea vreme. Atitudinea lui A. Pann faţă de material era nu aceea a unui culegător ce-şi propune scopuri ştiinţifice, ci aceea a insului folcloric cu drepturi depline de intervenţie şi transmitere în formă modificată [15].

De asemenea, şi primele aranjamente pentru pian — de pildă Rouschitzki — au un caracter eterogen, conţinînd alături de piese româneşti şi altele greceşti şi turceşti. Lucrurile se clarifică însă în timp, reflectînd totodată evoluţia gustului muzical, odinioară aflat sub puternica înrîurire a melosului oriental. În contrast cu A. Pann, ai cărui informatori au fost neprofesionişti, autorii colecţiilor de aranjamente pentru pian au cules în mod obişnuit de la lăutari. De la aceştia au notat în primul rînd jocuri, melodii orăşeneşti şi romanţe; textele poetice nu au fost luate în seamă. Ceea ce merită însă să fie relevat în direcţia cristalizării unei metodologii ştiinţifice de culegere este imperativul pentru notarea exactă a melodiilor, idee ce apare deopotrivă la Henri [16], J. A. Wachmann [17], cît şi la Al. Berdescu [18]. Este, desigur, o cerinţă ce contrastează flagrant cu uzanţele de tip romantic ce învăluiau colecţiile de poezii populare din aceeaşi epocă.

În ultimele trei, patru decenii ale secolului trecut, linia estetizantă de prelucrări şi aranjamente este din ce în ce mai mult abandonată, fără însă ca să dispară cu totul. Cîştigă în schimb teren ideile privitoare la colecţii întocmite cu scopuri ştiinţifice. Aceasta este în directă concordanţă cu tendinţele — deocamdată timide — de închegare a unei şcoli muzicale naţionale. Un asemenea ţel complex punea în primul rînd problema sevei naţionale de inspiraţie, iar aceasta, la rîndul ei, ridica chestiunea cunoaşterii ştiinţifice a melosului popular. Astfel, începuturile gîndirii despre folclor, deci ale folcloristicii, sînt strîns legate de tendinţele închegării unei şcoli naţionale muzicale. Primul nostru muzicolog, Nicolae Filimon, relevă astfel în 1862 deosebirea ce există între muzica „cosmopolită" a lăutarului şi muzica ţărănească şi subliniază importanţa pentru dezvoltarea unei culturi muzicale naţionale culte a studiului muzicii ţăranului român în comparaţie cu cea a popoarelor învecinate şi a popoarelor latine [19]. Problematica pusă este deci deosebit de vastă : culegeri de folclor ţărănesc şi efectuarea unor studii de folclor comparat în vederea determinării caracteristicilor proprii muzicii populare româneşti şi pentru fundamentarea unei şcoli naţionale muzicale.

---

[15] G. Ucenescu, elevul lui A. Pann, relata că maestrul său a „modificat", a „dres", a „corectat" şi a „prelucrat" cîntecele notate de el (vezi, Gh. Ciobanu, în introducerea la A. Pann, *Cîntece de lume ..., op. cit.*, p. 35). Atitudinea lui A. Pann poate fi comparată într-un anumit sens cu aceea a lui V. Alecsandri, nu însă cu practicile lui Ath. Marienescu, la care problema intervenţiei în textul popular nu era dictată de interese pur artistice, ci-şi avea baza teoretică în şcoala mitologică a fraţilor Grimm şi în înverşunarea sa latinistă (Pentru aceasta vezi O. Bîrlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universităţii din Timişoara", seria *Ştiinţe filologice*, an. I, 1963, p. 66, passim).

[16] „N-am schimbat nimica nice în melodii nice în acompaniment, ci le-am transcris aşia cum le-am auzit cîntate de Romani şi de muzicii ţigani" (*apud*. Gh. Ciobanu, *Culegerea ..., op. cit.*, p. 557).

[17] „Le dau aşa cum le-am auzit din gura trubadurilor populari" (*ibidem*).

[18] Berdescu ridică problema păstrării „caracterului naţional" al melodiilor şi a acompaniamentului (*ibidem*).

Aceste idei sînt în parte continuate, dezvoltate şi aplicate în practică de T. Burada. Acesta cercetează cîntecul popular la sursă şi ridică problema legăturii dintre melodiile rituale-ceremoniale şi obiceiurile populare în cadrul cărora se manifestă. De altfel, T. Burada este primul care direcţionează cercetările noastre de folclor muzical înspre o lume cu totul inedită pînă atunci : domeniul cîntecelor rituale de secetă, seceră, înmormîntare, şi tot el este primul care dă (în 1880) o monografie folclorică zonală, anume *O călătorie în Dobrogea* [20]. N. Filimon şi T. Burada stau deci la începutul unei noi perioade în evoluţia conceptului metodologic : perioada cercetării folclorului muzical pe baza unei metode conştient stabilite în vederea realizării unui scop ştiinţific.

Clauzele concursului ,,pentru cea mai completă colecţiune de arii româneşti'', iniţiat de Academia Română în 1883, la propunerea lui V. Alecsandri [21], vădesc un anumit regres din punct de vedere metodologic faţă de cerinţele lui N. Filimon şi T. Burada. Se cere astfel concurenţilor ca piesele culese să fie ,,aranjate pentru clavir şi voce, cu însemnarea cuvintelor sub note'' [22], plătindu-se astfel tribut manierei estetizante despre muzica populară [23]. Pe de altă parte însă, alte două condiţii cer indicarea publicaţiilor anterioare de melodii româneşti, cît şi consemnarea locului şi împrejurărilor în care au fost culese cîntecele [24]. În special cerinţa din urmă este de însemnătate pentru conturarea unei metode ştiinţifice de culegere, pînă atunci indicarea originii făcîndu-se în termeni generali şi doar cu totul întîmplător [25].

Peste voluminoasa colecţie premiată la numitul concurs, aceea a lui D. Vulpian, trecem, deoarece nu prezintă importanţă din punctul nostru de vedere. Vom zăbovi în schimb la personalitatea compozitorului Gavriil Musicescu, care, fără să fie un rodnic culegător, îmbogăţeşte totuşi patrimoniul gîndirii teoretice cu unele idei inedite, deosebit de valoroase. Astfel sesizează rolul social al cîntecului popular [26], caracterul colectiv al creaţiei populare [27] şi necesitatea organizării culegerilor pe bază de monografii regionale [28]. În ceea ce priveşte însă pe *compozitorul* Musicescu, acesta atacă una din cele mai însemnate probleme ale creaţiei bazate pe melos folcloric — aceea a armonizării modale a cîntecului popular [29].Prin aceste idei, G. Musicescu se alătură celorlalte figuri proeminente ale gîndirii teoretice pe tărîmul metodologiei folclorului muzical de pe atunci, N. Filimon şi T. Burada.

---

[19] Pentru ,,o muzică naţională caracteristică cată să studiem cu multă atenţiune muzica ţăranului din toate părţile locuite de români şi pe a naţiunilor puse în contact cu noi, să facem exploraţiune în Italia, Ispania şi Francia Meridională şi apoi din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre'' (în ,,Ţăranul român'', Bucureşti, 1 (1862), nr. 34 ; *apud* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 560).

[20] I. C. Chiţimia, *Teodor Burada, folclorist şi etnograf*, în ,,Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor'', an 4 (1955), p. 95—171 (*apud* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 562).

[21] ,,Analele Academiei Române'', seria a II-a, t. V, şed. ord. din 1882—1883, Bucureşti , 1884, p. 63.

[22] *Ibidem.*

[23] Gh. Ciobanu, *Culegerea...*, în *op. cit.*, p. 563.

[24] *Ibidem.*

[25] Vezi exemplele din Anton Pann, date de Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 563.

[26] ,,Şi dacă ţăranul român mai îndură din necazul greu ce-l îndură în luptele vieţii şi suportă cu bărbăţie nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datoreşte în cea mai mare parte influenţelor duioaselor sale melodii, care îl mîngîie în zilele grele şi-l veselesc în cele bune...'' (vezi G. Musicescu, *12 melodii naţionale...*, Iaşi, 1889, prefaţa ; *apud.* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 564).

Cerinţa minimală a oricărei cercetări folcloristice pe baze ştiinţifice era fără doar şi poate aceea a neintervenţiei culegătorului în material. Descoperirea în 1877 a fonografului de către Th. A. Edison a creat posibilităţi nebănuite în acest sens : aparatul reţine cîntecul popular nemodificat şi-l conservă totodată posterităţii.

Sporadic, fonograful a fost utilizat la noi pentru culegeri de melodii populare încă înainte de 1900, de pildă de către G. Alexici [30]. Imediat după 1900 acţiunea se înteţeşte. Gustav Weigand, preocupat în primul rînd de probleme dialectologice, culege cîntece populare cu fonograful în 1901[31] ; unii dintre colaboratorii lui Max Friedwagner[32] culeg cu fonograful după 1906 ; melodiile transcrise de C. M. Cordoneanu şi publicate de Pompiliu Pîrvescu [33] au fost culese de acesta din urmă, tot cu fonograful, înainte de 1908.

În 1909/1910, Bartók Béla realizează prima lui culegerea masivă de muzică populară românească, anume în Bihor, tot cu fonograful [34]. Acest prim contact al lui Bartók cu folclorul românesc marchează o dată însemnată în istoria folcloristicii noastre : prin el avem prima colecţie de muzică populară de mare întindere, culeasă pe baze ştiinţifice şi alcătuită după un criteriu zonal. Bartók nu se opreşte însă numai la stadiul culegerii şi prezentării materialului într-o transcriere conştincioasă, ci merge mai departe la analiza şi evidenţierea caracteristicilor muzicale specifice zonei.

În general, remarcăm în prima decadă a secolului nostru biruinţa ideii culegerii de muzică populară din interes ştiinţific. Satul s-a impus ca sursă primordială a folclorului românesc, lucru care va duce — şi aceasta este o latură negativă — la neglijarea folclorului maselor muncitoare de la oraşe. Preocupările în jurul folclorului ţărănesc nu pot fi desprinse nici de ideile curentului semănătorist, care-şi făcuse apariţia.

Deşi legată îndeosebi de problematica literaturii populare, nu putem trece cu vederea apariţia în această vreme a unui sistem bine închegat al cercetării folclorului : este vorba de O. Densusianu, care-şi expune acuma principiile [35]. Importanţa lui constă în aceea că a sistematizat şi a închegat într-un sistem opiniile metodologice valoroase din ţara noastră şi străinătate. El este primul care atrage atenţia asupra raportului dintre tradiţie şi inovaţie, reliefînd importanţa viziunii folclorului nu ca o relicvă, ci ca o realizare artistică cu funcţii contemporane. Tot el sesizează legătura dintre cercetarea folcloristică şi sociologie [36].

---

[27] „În cîntecul popular nu se pune în joc nici originea, nici autorii. Se poate spune numai atît cu siguranţă, că prima impresie dată în vileag de acel ce a avut inspiraţia momentului a trecut printr-o cenzură a zecimi de ani pînă ce s-a cristalizat într-o formă definitivă" (vezi G. Musicescu, *Cîntările bisericeşti şi muzica pspulară*, în „Arhiva", Iaşi, 1901, nr. 7—8, p. 311 ; *apud*. Gh. Ciobanu, *op. cit*., p. 565).

[28] G. Musicescu, *5000 lei noi !*, în „Arta", Iaşi, 1 (1884), nr. 11, p. 165 (*apud* Gh. Ciobanu, *op. cit*., p. 565).

[29] „Arta", Iaşi, 2 (1885), nr. 9—10 (*apud* Gh. Ciobanu, *op. cit*., p. 565).

[30] G. Alexici, *Texte de literatură poporană română, I. Poezia tradiţională*, Budapesta, 1899.

[31] G. Weigand, *Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens*, Leipzig, 1904, p. 83.

[32] M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, 1940, p. XII.

[33] P. Pîrvescu, *Hora din Cartal*, Bucureşti, 1908 („Din vieaţa poporului român", I), 195 p.

[34] Bartók B., *Cîntece populare româneşti din Comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913.

Fonograful însă nu este utilizat pe toate planurile. De la 1910 încolo deţinem culegeri valoroase de folclor alcătuite după vechea metodă a notaţiei directe. Tiberiu Brediceanu culege astfel în Maramureş [37], din însărcinarea Academiei Române [38], anticipîndu-l aici pe Bartók [39], iar din 1923 culege Sabin V. Drăgoi [40] în sudul Transilvaniei şi în Banat, pentru a numi doar doi dintre cei mai însemnaţi folclorişti care au lucrat în acest mod.

O dată importantă în evoluţia conceptului metodologic îl marchează anul 1922, cînd D. G. Kiriac expune detaliat o metodă de culegere, rezumînd pentru prima oară experienţa şi tendinţele sănătoase ale înaintaşilor pe tărîmul folcloristicii muzicale. D.G. Kiriac face aceasta în cadrul unui amplu memoriu, adresat Ministerului Cultelor şi Artelor; este, de altfel, cel de-al doilea memoriu pe care-l înaintează în aceeaşi chestiune, primul datînd încă din 1898. Iniţiativa lui G. D. Kiriac trebuie privită de asemenea în cadrul strădaniilor generale pentru afirmarea unei şcoli naţionale de compoziţie. Iată problemele metodologice cuprinse în *Memoriu* [41]:

a) necesitatea culegerii;

b) necesitatea unui număr mai mare de culegători, dată fiind vastitatea materialului folcloric muzical; culegătorii vor avea o pregătire temeinică de specialitate;

c) necesitatea unor culegeri la faţa locului şi pe criterii zonale; în anumite cazuri se poate culege şi la centru de la informatori aduşi sau de la oameni veniţi aici cu alte ocazii;

d) culegerea se va face cu fonograful;

e) se vor culege şi textele; se vor indica silabele de completare;

f) necesitatea informaţiilor suplimentare privitoare la cîntec, instrument şi informator; indicaţii privind viaţa cîntecului, genul acestuia.

După cum se vede, problematica este deosebit de vastă din punctul nostru de vedere. Kiriac a sintetizat o experienţă anterioară, dar a şi deschis drumuri noi, care ne duc direct la metodele de lucru ale celor două mari arhive înfiinţate în 1928: aceea a Ministerului Artelor, condusă de G. Breazul şi, în special, aceea a Societăţii compozitorilor români, condusă de C. Brăiloiu.

---

[35] O. Densusianu, *Folclorul—cum trebuie înţeles*, Bucureşti, 1910.

[36] *Ibidem.*

[37] T. Brediceanu, *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti, E.S.P.L.A., [1957].

[38] *Ibidem*, prefaţa.

[39] Bartók B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923.

[40] În 1925 îşi publică valoroasa colecţie de *303 colinde* (*apud* M. Pop, *op. cit.*, p. 13—14).

[41] Le redăm după G. Suliţeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului D. G. Kiriac, „Cîntece populare româneşti"*, în „Revista de folclor", an. 6 (1961), nr. 3—4, p. 85, 88.

G. Breazul își expune principiile în articolul-program *Arhiva fonogramică*[42]. Pentru el, important este :

a) înființarea unei arhive centrale de studiu a cîntecului popular românesc ;

b) studiul morfologic-stilistic al cîntecului popular are drept țintă să ducă la ,,determinarea psihologiei muzicale a poporului și la întrezărirea idealurilor de educație și creație muzicale românești...''[43]. Ne întîlnim deci din nou cu ideea școlii naționale de compoziție. Acest țel necesită :

c) cercetări de folclor comparat[44], iar

d) rezultatele culegerilor vor duce la alcătuirea unei ,,ediții definitive'' *Monumentele artei muzicale românești*, care să cuprindă ,,culegerile și compozițiile de muzică populară sau în gen popular, profană și religioasă, psaltice și liniare, aflate astăzi răspîndite, rău tipărite sau chiar netipărite de fel...''[45], cît și la înființarea unui *Muzeu de instrumente muzicale populare*, ,,prin care să putem determina coloritul specific al sonorului românesc...''[46].

e) Materialul cules trebuie să fie autentic, nealterat prin intervenția culegătorului[47]. De aici și cerința pentru o

f) înregistrare mecanică a cîntecelor populare[48].

g) ,,Cum melodiile populare sînt expuse la schimbări sau ies curînd din uz, pentru a obține o cît mai desăvîrșită unitate în timp și loc a materialului folcloristic muzical, este necesar ca culegerile să se facă în timp scurt — fără, deci, ca trecerea timpului să poată altera înfățișarea muzicală a ținutului — și pe cuprinsul unei regiuni întregi, stabilindu-se deci, unități geografice ale cîntecelor...[49].

G. Breazul voia să lucreze cu corespondenți, cu alte cuvinte cu culegători mai mult sau mai puțin diletanți. Acestora le difuzase un ,,Îndrumar'' de culegere[50]. Experimentul nu a reușit însă, drept care ,,Arhiva'' s-a văzut silită să se rezume la munca de teren a unui număr redus de colaboratori afiliați[51]. În schimb, ,,Îndrumările'' ne permit să vedem modul în care G. Breazul căuta să-și aplice ideile în practică. Alături de detaliate indicații tehnice, privind îndeosebi manevrarea fonografului, el ne indică principii privind :

— alegerea informatorului (țărani ; dacă se înregistrează de la alții se va indica aceasta precis)[52] ;

---

[42] G. Breazul, *Arhiva fonogramică*, București, 1932, republicat în *Muzica românească de azi*, *op. cit.*, p. 369—410 și apoi în *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul Românesc, 1941 (Cităm după *Muzica românească de azi*).

[43] G. Breazul, *op. cit.*, p. 371. Ideea determinării ,,psihologiei muzicale a poporului'' este înrudită cu aceea a găsirii în folclor a ,,icoanei sufletești a fiecărui popor'' (Densusianu)

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*, p. 401.

[46] *Ibidem*, p. 400—401.

[47] *Ibidem*, p. 371.

[48] *Ibidem*, p. 372, passim.

[49] *Ibidem*, p. 383.

[50] Reprodus în *op. cit.*, p. 382—389.

[51] *Ibidem*, p. 389.

[52] *Ibidem*, p. 383.

— modalitatea contactului cu satul [53];

— numai în cazul melodiilor ,,mai complicate" se vor înregistra două strofe [54];

— informaţiile auxiliare care se anexează documentului sonor privesc : localitatea, data, relaţii sumare asupra informatorului, genul şi textul bucăţii [55].

După cum constatăm, lipsesc total informaţiile privitoare la provenienţa, circulaţia şi viaţa cîntecului. G. Breazul vrea să studieze deci cîntecul popular exclusiv printr-o metodă ,,filologică". G. Breazul va părăsi în mare măsură preocupările folcloristice în sensul restrîns al cuvîntului, îndreptîndu-se îndeosebi cercetărilor de istorie a muzicii româneşti. Deşi, după cîte am văzut, G. Breazul a marcat cercetărilor folcloristice un scop bine determinat, realizarea lui a rămas un deziderat ; imperativul momentului, acela al culegerii, i-a concentrat întreaga atenţie.

Un loc de frunte în evoluţia metodologiei cercetării folclorului muzical îl ocupă Constantin Brăiloiu [56], care făcuse parte din tinerii grupaţi în jurul lui D. G. Kiriac [57]. El continuă opera folcloristică iniţiată de maestrul său, dîndu-i însă o amploare mult mai mare şi ridicînd-o fără nici o discuţie pe un plan net superior. Metoda, pe care şi-o expune în 1931, în paginile revistei ,,Boabe de grîu" [58], este rodul îmbinării învăţămintelor transmise de D. G. Kiriac cu metodele cercetării sociologice-monografice ale şcolii lui D. Gusti. Spunem aceasta spre a reliefa poziţia de ştiinţă autonomă pe care C. Brăiloiu a reuşit s-o păstreze folcloristicii, trecînd peste punctul de totală integrare a cercetărilor de folclor în complexul scrutărilor sociologice, dar ştiind să extragă din acestea învăţăminte de cea mai mare importanţă.

Baza filozofică a conceptului sociologic a lui D. Gusti a fost idealist-metafizică de coloratură voluntaristă [59]. Cu toate acestea, cercetarea monografică a satelor din România întreprinsă de el a fost o acţiune de mare însemnătate, respectiv o încercare de scoatere a sociologiei burgheze din impasul strîmtelor scrutări de cabinet [60]. În cadrul campaniilor de cercetare monografică au fost relevate date edificatoare asupra situaţiei mizere a păturilor exploatate de la sate [61].

Metoda de cercetare a lui C. Brăiloiu ia drept punct de plecare tocmai latura cea mai pozitivă a sistemului lui Gusti : cunoaşterea nemijlocită a realităţii pe baza unei cercetări obiective de teren. Astfel şi sistemul metodologic a lui C. Brăiloiu răspunde necesităţilor iminente ale folcloristicii : cercetarea de teren. Fără rezultatele acesteia nu se pot concepe studii de sinteză asupra cîntecului popular. Avem deci de-a face în primul rînd cu o metodă de culegere.

---

[53] *Ibidem*, p. 383.

[54] *Ibidem*, p. 386—387.

[55] *Ibidem*, p. 388.

[56] Vezi studiul cercetătoarei E. Comişel, *Constantin Brăiloiu*, în ,,Studii de muzicologie", I, Bucureşti, Edit. muzicală, 1965, p. 277—302.

[57] E. Comişel, *op. cit.*, p. 282.

[58] C. Brăiloiu, *Societatea Compozitorilor Români. Arhiva de folklor*, în ,,Boabe de grîu", Bucureşti, an. 2 (1931), nr. 4, p. 204—219. Extras cu titlul : *Arhiva de folklore a Societăţii Compozitorilor Români. Schiţă a unei metode de folklore muzical.* Versiune franceză : *Esquisse d'une méthode de Folklore musical.* (*Organisation d'Archives*). *Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în ,,Revue de Musicologie", Paris, XV, nr. 402, p. 233—267.

[59] O. Bădina, *Dimitrie Gusti. Contribuţie la cunoaşterea operei şi activităţii sale*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1965, p. 195, passim.

[60] *Ibidem*, p. 197, passim.

[61] *Ibidem*, p. 128, passim.

Pentru C. Brăiloiu, cîntecul popular nu interesează numai în sine, ci interesează şi viaţa acestuia, locul ce-l ocupă în complexul suprastructural al satului, rolul ce-l joacă în cadrul manifestărilor spirituale ale sătenilor şi necesităţilor cărora le răspunde [62]; într-un cuvînt, *funcţia cîntecului* reprezintă o piatră unghiulară a conceptului metodologic a lui C. Brăiloiu. Şi aceasta fără a subestima analiza morfologico-stilistică (metoda filologică). De fapt raportul dintre folcloristica muzicală şi alte discipline se hotărăşte de la caz la caz, depinzînd de condiţiile obiective ale realităţii [63]. Obiectul folcloristicii muzicale cuprinde deci în viziunea lui C. Brăiloiu nu numai cercetarea unor melodii de o anumită structură şi de un anumit stil, ci totalitatea cîntecelor ce se află în circulaţie într-un loc dat, la un moment dat, indiferent de provenienţa sau stilul lor [64]. Munca de teren este deci o cercetare complexă, şi nu pur şi simplu o culegere de melodii. Aceasta este una din fundamentalele deosebiri de concepţie ale celor două ,,Arhive".

Sistemul metodologic pe care l-a făurit C. Brăiloiu este în strictă dependenţă de concepţia pe care o are asupra cîntecului popular [65].

Fiind vorba de o cercetare de teren şi nu numai de o activitate de culegere de melodii populare, vor lucra în primul rînd specialişti cu pregătire adecvată. Sincretismul creaţiei populare necesită colaborarea pe teren a unor specialişti din domenii diferite ; de exemplu, muzicianul va conlucra cu un literat a cărui atenţie se va îndrepta asupra textului poetic. Corespondenţii pot da uneori şi ei un material valoros.

Cercetarea trebuie să fie obiectivă, materialul cules trebuie să dea o imagine exactă asupra realităţii, nedeformată prin intervenţia voită sau nevoită a culegătorului. De aici se impune utilizarea aparatelor de înregistrat mecanic, pe vremea aceea a fonografelor.

Se preferă — pentru a primi o imagine cît mai completă asupra vieţii cîntecelor populare — cercetarea unei colectivităţi săteşti la faţa locului (criteriul *loc*). Monografiile zonale astfel întocmite nu exclud însă nici cercetarea pe genuri a folclorului.

Materialul muzical trebuie cules de la anumite persoane (,,informatorii tip"), care să corespundă realităţilor concrete ale satului respectiv. Astfel îi corespunde elementului autohton ,,tipul de conservare", celui de asimilare a unei culturi eterogene (urbane) ,,tipul de dizolvare”. Pe lîngă aceasta se vor face distincţii fine în repertoriul muzical al grupurilor de vîrstă. Cunoaşterea informatorului reprezintă deci totodată o cheie pentru cunoaşterea cîntecelor sale; de aici cerinţa unei fişe de *informator*, întocmită cît mai cuprinzător, căreia — pe lîngă date privitoare la viaţa, starea socială, circulaţia, activitatea artistică etc. — să-i fie anexată şi fotografia celui în cauză. Cîntecele sale vor fi consemnate într-o *fişă de repertor*.

---

[62] Folclorul muzical este ,,... un *fapt social* prin excelenţă..." (C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 204), ,,... Melodia populară nu are nici o realitate palpabilă în sine..." (*ibidem*, p. 207).

[63] ,,Un răspuns categoric nu este cu putinţă. Numai timpul în care lucrăm, locul unde lucrăm, felul materialului asupra căruia lucrăm pot hotărî în ce măsură folclorul va fi silit să se apropie de sociologie, păzindu-şi neatîrnarea. Negreşit, acolo unde melodii ţărăneşti nu se mai păstrează decît în amintirea cîtorva, fără nici o legătură cu viaţa societăţii, informaţia muzicală va fi de ajuns. Unde, dimpotrivă, cîntecele vieţuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărţite de traiul mediului din care s-au ivit, realitatea muzicală va rămîne neînţeleasă fără cunoaşterea realităţii sociale" (*ibidem*, p. 205).

[64] M. Pop, *op. cit.*, p. 14. Conferinţa anuală I.F.M.C. din 1955 dă o cuprindere identică noţiunii de muzică populară (M. Pop, *op. cit.*, p. 14).

[65] Redăm detaliile metodologice după articolul din ,,Boabe de grîu" (vezi nota 58).

Fiecare melodie în parte trebuie să fie însoţită de o serie de date care să permită cercetătorului să-i stabilească locul în cadrul repertoriului satului şi al regiunii. Fişele amănunţite de informaţii pe baza unor *chestionare* detaliate duc tocmai la reliefarea vieţii cîntecului în localitatea respectivă, pe baza lor cunoscîndu-se realităţile social-economice ale satului în care se culege, multiplele aspecte ale vieţii culturale, folclorice etc.

Datele rezultate din această ,,observare indirectă” vor fi completate prin *observaţia directă* a obiceiului în care se integrează melodia (rituală) respectivă [66]. Şi în acest caz se vor folosi la maximum mijloacele tehnice disponibile, respectiv aparatul de filmat va fi un ajutor preţuit al conturării cît mai exacte a observaţiei.

Fiecare melodie înregistrată va fi însoţită de o *fişă de fonogramă* în care se vor consemna date legate strict de cîntecul respectiv (locul şi data culegerii, informatorul, vîrsta, genul folcloric al piesei şi titlul ei, de unde, de cînd este ştiută şi alte observaţii ale culegătorului). Viabilitatea melodiei (şi în ce medii anume) ne este dată de *fişa de frecvenţă*.

Se cere subliniat faptul că metodologia cercetărilor de teren elaborată de C. Brăiloiu a fost aplicată nu numai în domeniul folcloristicii muzicale, ci şi în cercetările de literatură şi coregrafie populară.

Clasarea materialului în arhivă se va face pe criteriul regional — singurul care exclude *analiza* —, cunoscînd că, în concepţia şcolii monografice, orice analiză însemna o intervenţie a elementului subiectiv [67]. Criteriul geografic va fi dublat de sistematica pe *genuri folclorice*.

Cerinţa obiectivităţii este proclamată deci principiu suprem în întregul sistem metodologic al lui C. Brăiloiu. Obiectivitatea este necesară şi în redarea grafică a melodiilor înregistrate, în *transcriere*. Notarea sinoptică a tuturor strofelor înregistrate dă o imagine veridică a însuşi modului de existenţă a melodiei, prin evidenţierea variaţiilor de la o strofă la alta.

Arhiva Societăţii compozitorilor români a fost — în concluzie — un centru de strîngere şi de clasare a unui material deosebit de preţios prin scrupulozitatea ştiinţifică cu care a fost cules. În cadrul ei nu s-a trecut însă la mari studii de sinteză [68].

---

[66] Însuşi C. Brăiloiu a publicat o lucrare întinsă din acest domeniu (vezi *Despre bocetul de la Drăguş*, în ,,Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială”, an. 10 (1932), nr. 1—4).

[67] ,,Ce criterii vor hotărî sistemul de clasare? E mare ispita de a cere aceste criterii analizei muzicale, dar concluziile analizei vor cuprinde neapărat o parte subiectivă” (*op. cit.*, p. 215).

[68] Amintim că, în cea de-a doua perioadă a activităţii sale, C. Brăiloiu a trecut la studii de sinteză asupra folclorului românesc, cît şi la lucrări deosebit de apreciate pe tărîmul folclorului comparat (pentru aceasta, vezi indicaţiile bibliografice cît şi comentariile din lucrarea citată a Emiliei Comişel).

Problema unor generalizări științifice a rămas o sarcină importantă pentru Institutul de folclor, înființat în 1949. Crearea lui este o expresie a grijii statului nostru socialist pentru creația artistică a poporului nostru muncitor de la orașe și sate.

Institutul, care în forma sa actuală este un Institut de etnografie și folclor, nu reprezintă pur și simplu o continuare a activității de colecționare a celor două „Arhive'', ale căror materiale au intrat în patrimoniul său ; el este mai mult, este un centru de cercetare complexă, care caută să răspundă tuturor celor trei deziderate amintite la începutul acestui articol : cercetare de teren, clasificare, studiu.

Baza solidă a concepției materialismului dialectic și istoric, prin abordarea științifică a realității social-economice și a problemelor de suprastructură, a dat un conținut nou sistemului metodologic al lui C. Brăiloiu, l-a scos din cadrele strîmte ale pozitivismului școlii sociologice monografice.

Clădind pe rezultatele pozitive ale evoluției folcloristicii de dinainte de Eliberare, preluînd metoda de cercetare de teren a lui C. Brăiloiu în tot ce avea mai bun și înarmat cu concepția marxist-leninistă, Institutul a dezvoltat și a adîncit cercetările.

În munca de teren a fost abordată problema relațiilor sociale și a repercusiunilor lor asupra creației populare. Viața nouă a satului, trecerea la relații de producție de tip socialist, raporturile intensificate dintre sat și oraș, acțiunea intensă de culturalizare a maselor, pătrunderea într-un ritm accelerat a receptoarelor de radio pînă în cele mai îndepărtate sate, toate acestea au creat probleme cercetătorului folclorist.

Spre deosebire de C. Brăiloiu, munca noastră de teren pornește nu de la o alegere arbitrară a zonei geografice de cercetat, ci de la corelarea unor fapte de cele mai diverse aspecte : obiectivul cercetării (de pildă, muzica unui gen sau a unui obicei anume), dezvoltarea economică și culturală a locului respectiv, natura materialului bibliografic și din arhivă ce provine de acolo etc.

Tot spre deosebire de C. Brăiloiu, accentul se pune mult mai insistent asupra folclorului ca fapt artistic. E drept, însăși accepția noțiunii de folclor, cum s-a cristalizat la noi, include acest înțeles ; dar, în cercetările „Arhivei'', ea a fost oarecum estompată de multitudinea aspectelor colaterale (de pildă, de natură etnografică).

Cercetarea actuală de teren se poate sprijini și pe mijloace tehnice mai perfecte decît cele existente în perioada activității „Arhivei''. Magnetofonul ne permite astfel să răspundem unui deziderat al lui C. Brăiloiu, greu de împlinit pe vremea aceea, și chiar de neîmplinit în cazul unor genuri ca balada, de pildă, acela, al înregistrării melodiei în totalitatea întinderii sale, cu toate strofele, cu interludiile instrumentale etc.

Pentru lămurirea unor aspecte de tehnică și concepție lăutărească a fost folosit cu succes *experimentul* [69]. Metoda are, desigur, un cîmp mai restrîns de aplicabilitate, dat fiind specificul disciplinei.

---

[69] G. Sulițeanu, *Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel*, în „Revista de etnografie și folclor'', t. 10 (1965), nr. 5, p. 503—517.

În afară de cercetarea de teren însă, mai rămîn două aspecte deosebit de importante de rezolvat: clasarea materialului şi studiul propriu-zis. Aici intervin probleme ce se ridică în mod specific cercetării muzicologice.

Clasarea materialului are astăzi un aspect de mare importanţă în plus faţă de sistemul lui C. Brăiloiu. Anume, pe lîngă criteriul geografic şi criteriul gen, a intervenit unul de natură analitică: este vorba de integrarea cîntecelor într-un *catalog al melodiilor populare româneşti*, pe baza analizei lor structurale şi a clasării lor după un anumit sistem. Este deci o întrepătrundere între etapa de sistematizare cu cea de studiu. Munca la catalog a luat drept punct de plecare un sistem de notare relativă a melodiilor care permite apropierea vizuală lesnicioasă a variantelor pe baza înrudirilor conturului melodic [70]. Avînd deci melodiile notate la o anumită înălţime relativă, s-a aplicat în continuare un cifru primului rînd melodic, nota *sol* fiind egală cu 1 [71]. Melodiile se aşază în ordine ca termenii într-un dicţionar, sistemul asigurînd apropierea unui mare număr de variante, fără însă a le putea aduce pe toate la un loc. De fapt, un singur criteriu nici nu poate rezolva această chestiune cu totul; criteriile mod, scară, cadenţă, turnuri melodice, formă vor trebui luate în consideraţie pentru o etapă ulterioară a acestei munci de catalogare. O chestiune de mare importanţă este diversitatea melodică a genurilor folclorice, care nu permit aplicarea mecanică a unor principii de clasare perfect valabile pentru un gen la clasificarea muzicală a altuia [72]. Lucrarea aceasta, care va aduna la un loc variantele fiecărui tip melodic în parte, presupune deci elaborarea judicioasă a unor sisteme diverse de clasificare în raport cu diferitele genuri, presupune o eşalonare felurită a elementelor de analiză muzicală pe care se bazează clasificarea în fiecare caz aparte. Deocamdată începută pentru cîntecul propriu-zis, catalogarea se cere continuată şi pentru celelalte genuri. Deosebit de dificilă se conturează problema clasificării genurilor de liberă improvizaţie muzicală (jocuri în formă liberă, balade, doine etc.); unele începuturi s-au făcut şi în această direcţie în cadrul muncii la diversele teme de cercetare.

Clasificarea presupune de la bun început existenţa unui mare număr de transcrieri. Se impunea deci problema notării exhaustive a documentelor sonore existente în arhiva institutului. În legătură cu aceasta se isca următoarea dilemă: transcriind piesele sinoptic, cu toate variaţiile şi în toată amănunţimea, rezultatele ar fi numeric necorespunzătoare necesităţilor muncii la catalog; pe de altă parte însă, nişte transcrieri sumare n-ar putea răspunde problemelor cercetării ulterioare. Discuţiile purtate în jurul acestei chestiuni au dus la o soluţie intermediară, respectiv s-a hotărît în cadrul colectivului muzical ca transcrierile să fie bine lucrate, să nu intre însă în detalii, urmînd ca pentru studiile ulterioare să se revină asupra lor. Această soluţie, care include neajunsul unei munci duble asupra aceluiaşi document sonor, are marele avantaj de a furniza catalogului material de lucru. Spunem ,,marele avantaj'', deoarece catalogul, odată întocmit, va fi de un folos de netăgăduit pentru studiile ulterioare de sinteză.

---

[70] P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", an. 5 (1960) nr. 1–2, p. 7–24.

[71] Lucrarea a fost începută de T. Alexandru şi Fl. Georgescu. Detalii sumare asupra metodei de clasificare în G. Habenicht, *Clasificarea melodiilor în discuţia sectorului muzical al Institutului de etnografie şi folclor*, în „Revista de folclor", an. 8 (1963), nr. 1–2, p. 161–163.

[72] *Ibidem.*

În cadrul institutului s-au atacat pînă în prezent o mare varietate de teme de cercetare. Enumerarea lucrărilor scrise, publicate sau în curs de redactare nu face obiectul articolului nostru (pentru aceasta trimitem la darea de seamă publicată de A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*) [73]. Generalizînd însă eforturile depuse pe tărîmul studiului propriu-zis al creaţiei populare muzicale, remarcăm ponderea unor probleme mari, ca : cercetarea asupra genurilor sau cercetarea istorică a cîntecului popular românesc. Această problematică nu este întîmplătoare ; împreună cu progresele muncii la catalogul melodiilor, ea duce la lămurirea trăsăturilor specifice ale folclorului românesc. Cunoaşterea acestora presupune însă atît evidenţierea acelor caracteristici comune şi muzicii altor popoare, cît şi ceea ce ne este propriu. Două metode sînt deci în prim plan : metoda comparativă şi metoda de cercetare istorică a folclorului.

În domeniul istoriei cîntecului popular trebuie să amintim studiile cercetătorului Gh. Ciobanu, a cărui încercare de a stabili elemente de specific a muzicii româneşti prin corelarea faptelor muzicale cu structura limbii duc la concluzii interesante în domeniul folclorului comparat [74].

În scrutarea genurilor se porneşte de la cunoaşterea elementelor structurale ale acestora. Dacă genul este bogat şi varietatea zonală este mare, cercetarea se face pe regiuni (de pildă doina se studiază în prima etapă pe zone, spre deosebire de cîntecele de seceriş, care se cercetează integral de la bun început), urmînd ca faza următoare să compare şi să sintetizeze trăsăturile comune genului şi să-l diferenţieze — în altă etapă — de caracteristicile muzicale ale altor genuri. Genurile folclorice se studiază deci nu numai în sine, dezvăluindu-se noi date asupra structurii acestora, ci şi evolutiv şi în interdependenţă cu alte genuri. Dedublat de ierarhizarea istorică a diferitelor tipuri melodice (sau doar a unor elemente structurale) în cadrul genurilor, apoi în contextul general al folclorului muzical românesc, comparat cu creaţia muzicală populară a altora, scopul cercetării, evidenţierea trăsăturilor specifice ale folclorului românesc va fi atins. Şi o dată cu el scopul practic al folcloristicii noastre muzicale : sprijinirea şcolii naţionale de compoziţie şi a activităţii artistice de masă.

---

[73] În ,,Revista de folclor'', an. 8 (1963), nr. 1—2, p. 124—139, cu numeroase date bibliografice, cît şi date statistice asupra realizărilor institutului.

[74] Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular românesc*, în ,,Revista de folclor'', an. 8 (1963), nr. 1—2 p. 41—61 ; idem, *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volksmusik*, în ,,Revue des études sud-est européennes'', t. 2 (1964), nr. 1—2, p. 71—91, ş.a.

DÉVELOPPEMENT DES MÉTHODES DE RECHERCHE EN FOLKLORE MUSICAL

L'étude du folklore musical comprend trois aspects : le recueil direct des informations, leur systématisation et une analyse finale. Sans être pour cela un essai d'histoire, l'article présent marque les étapes principales du développement des méthodes folkloriques, à partir de nos plus anciens enregistrements des mélodies populaires roumaines, jusqu'à nos jours. Les méthodes employées ne sont, au début, que très frustes ; mais lentement elles se précisent, prennent forme, et finissent par former système. Aujourd'hui, la conception du matérialisme historique constitue le point de départ de la recherche scientifique ; c'est sur cette base que les méthodes de recherche exposées par C. Brăiloiu en 1931 furent reprises et enrichies. Quant au classement des matériaux, on prend comme guide des principes analytiques l'étude proprement dite, comparative et historique, ayant comme but final la mise en relief des traits caractéristiques du folklore musical roumain, point de départ pour la constitution d'une source d'inspiration pour l'école nationale musicale roumaine, ainsi que pour l'activité artistique des cercles d'amateurs.

METODA DE CERCETARE A DANSULUI POPULAR [1]

A. BUCŞAN şi E. BALACI

Spre deosebire de domeniile înrudite (folclor literar şi muzical), dansul popular nu s-a bucurat în trecut de o cercetare amănunţită. Dacă valoarea lui artistică a fost cunoscută şi apreciată chiar şi peste hotare, puţini au fost aceia care au încercat studierea lui pe baze ştiinţifice [2]. Îndată după înfiinţarea Institutului de folclor (1949) s-au pus primele jaloane ale unei metode de cercetare proprii disciplinei coregrafice. Fireşte, aceasta nu s-a putut înfăptui de la început, ci a necesitat o îndelungată practică de teren şi serioase discuţii teoretice. Micul grup de cercetători ai institutului a reuşit să treacă cu succes peste greutăţile inerente debutului si să-şi făurească, împreună cu o arhivă — însumînd astăzi peste 3 000 de dansuri populare — şi un profil metodologic destul de bine conturat.

Micile volume şi studii publicate pînă acum de către membrii institutului nu au putut oferi o privire de ansamblu suficient de corespunzătoare asupra acestei metode. Aceasta datorită faptului că s-a considerat în general de către edituri că publicaţiile trebuie să se adreseze în primul rînd nespecialiştilor, care nu ar avea nevoie de asemenea expuneri ştiinţifice [3].

Credem că un asemenea punct de vedere este depăşit. Din ce în ce mai mult se simte nevoia ca dansul popular să fie cunoscut nu numai ca spectacol artistic, ci ca un fenomen social, legat de viaţa poporului român şi de specificul lui naţional. O imagine complexă a acestui fenomen nu se poate căpăta prin simple prezentări de material oricît de valoroase ar fi

---

[1] Această lucrare a fost redactată iniţial de către autorii acestor rînduri într-o formă rezumativă, pentru a servi drept introducere *Monografiei coregrafice a Transilvaniei de sud* (aflată sub tipar). Ulterior am renunţat la această intenţie. Forma de faţă este mult amplificată.

[2] Vezi în special Al. Dobrescu, *Jocuri româneşti*, Craiova, Edit. Scrisul românesc (f.a.). În această lucrare se încearcă şi un sistem de notaţie a dansului popular. Cu redarea descriptivă a dansului popular s-au mai ocupat : P. Pîrvescu, Floria Capsali, Niculescu-Varone, C. I. Flinţiu ş.a.

[3] Este vorba aici de publicaţiile de dansuri cuprinzînd material coregrafic pentru instructori şi amatori, cărora nu li s-a acordat spaţiu pentru asemenea expuneri. Cu atît mai mult ele nu se întîlnesc în volumele publicate de instructorii de dans.

Rev. etn. folc., tom 11, nr. 3, p. 243–250, Bucureşti, 1966

ele. De aceea credem că în stadiul actual al dezvoltării cercetărilor noastre o asemenea expunere este absolut necesară. Ee se impune cu atît mai mult cu cît prezintă rezultatul experienţei acumulate de cercetătorii de specialitate, atît teoretic cît şi practic, în urma unei activităţi de peste 12 ani, în care timp s-au putut aprofunda problemele metodologice.

Cercetarea coregrafiei populare după metoda Institutului de etnografie şi folclor cuprinde două faze : *culegerea de teren şi prelucrarea materialului*. Acestea, la rîndul lor, implică un şir de operaţii menite a cunoaşte fenomenul coregrafic atît ca fapt social-istoric, cît şi ca manifestare artistică.

I. Vechile culegeri, precum şi culegerile efectuate şi astăzi de către unii [instructori de dans, profesionişti sau amatori, se limitează în general la depistarea unui repertoriu de dans propriu-zis, cules de cele mai multe ori parţial, după criterii estetice nu întotdeauna fericit aplicate.

Cercetătorii institutului trebuie însă să folosească un material documentar mai amplu, bazat pe informaţii luate din întreaga viaţă a comunităţii săteşti.

A. Astfel, în primul rînd cercetătorul va studia diferitele aspecte *social-economice* ale vieţii satului, şi anume : aşezarea geografică a satului ; istoria lui politică şi socială ; originea populaţiei şi diferitele ei straturi succesive, dezvoltarea ei economică în funcţie de ocupaţiile locuitorilor (agricultură, păstorit, industrie forestieră, industrie minieră etc.).

De asemenea, se va urmări dezvoltarea culturii materiale şi spirituale a satului, studiindu-se diverse aspecte etnografice şi folclorice generale, pentru intuirea cadrului social-istoric al dezvoltării dansului popular [4].

B. Păşind mai departe şi intrînd în subiectul propriu-zis, cercetătorul trebuie să studieze *complexul de viaţă* al dansului popular, adică modul în care acesta participă la viaţa comunităţii săteşti, şi rolul pe care îl joacă în ambianţa ei. Pentru aceasta, este necesar să se cerceteze în primul rînd *ocaziile de joc*. Utilizarea unor cît mai complexe instrumente de lucru se impune pentru orice cercetare de adîncime. Astfel, cercetătorul va trebui să folosească :

a) Un *chestionar* redus, un *memento* al problemelor principale legate de desfăşurarea fiecărui fenomen, pentru a-şi organiza acţiunea.

b) O *fişă de observaţie* directă, în care se vor consemna nu numai desfăşurarea jocului, ci şi diversele obiceiuri legate de acesta, detalii de organizare, comentariile asistenţei, precum şi întreaga atmosferă caracteristică. Fireşte, fişa de observaţie ar trebui repetată, pentru a se completa eventualele scăpări şi a se verifica primele impresii.

c) *Fişe de informaţii*, reconstituind fenomenele, completate cu ajutorul a diverşi informatori, pe cît posibil aparţinînd la diverse generaţii (cea actuală şi cele trecute).

---

[4] Şi deci, fireşte, fişele întocmite vor fi rezumative.

Toate aceste instrumente trebuie folosite de la caz la caz, după specificul culegerii, pregnanța fenomenului în locul cercetării și alte considerente. Neglijarea totală ar duce însă la o defectuoasă orientare în domeniul cercetat.

Să vedem însă care sînt ocaziile de joc a căror studiere se impune în scopul amintit. Le-am putea împărți astfel :

a) *ocazii generale* — legate de viața întregii comunități.

b) *ocazii speciale* — legate numai de anumite categorii de fapte, persoane etc [5].

1. *Ocaziile generale* sînt cele care prin evidența și frecvența manifestării ne procură observațiile imediate. Cea mai pregnantă este, desigur, *hora satului*, care poate fi văzută, în majoritatea cazurilor, în fiecare duminică [6] și ale cărei aspecte sînt foarte variate. O bună cercetare va trebui să-și înscrie în chestionar cel puțin următoarele puncte :

a) locul de joc ; b) muzica, de unde este adusă, cine o angajează, cum e plătită ; c) taxele de participare ; d) timpul de desfășurare ; e) vîrsta participanților ; restricții sau convenții în acest sens ; f) categorii de participanți, pe generații, grade de rudenie, vecinătăți, profesiuni etc. ; separarea sau amestecul grupelor ; g) reguli de etichetă ; relații între parteneri, restricții și pedepse ; reglementarea conducerii jocului ; h) ciclul de joc, preferințe, repertoriul coregrafic, dansuri populare și moderne, desfășurare.

Aceleași probleme se vor studia și în cazul *balurilor*, care constituie o a doua ocazie de joc cvasigenerală, diferind de prima mai ales datorită evoluției mentalității [7], și de aceea ea se va studia comparativ.

2. *Ocaziile speciale* au o răspîndire mai puțin uniformă și o vitalitate inegală, cel puțin în ce privește manifestările coregrafice. Prezența acestora în cadrul obiceiurilor de acest gen este însă deosebit de importantă pentru noi datorită, pe de o parte, tocmai rarității lor și, pe de altă parte, aspectelor particulare pe care le prezintă. Am putea grupa astfel asemenea ocazii :

a) *obiceiuri legate de împrejurări din viața familială*: naștere, botez, nuntă, înmormîntare, petreceri ; dintre acestea nunta ne oferă un cîmp cît mai larg de investiții ; interesante sînt de asemenea din punct de vedere coregrafic petrecerile familiale și privegheriurile (în anumite puncte) ; b) *obiceiuri legate de date calendaristice*: în cadrul sărbătorilor de iarnă (ceata de feciori etc.), de primăvară (jocuri de lăsata secului, paști, rusalii) ; de vară și toamnă (nedei, tîrguri etc.) ; c) *obiceiuri legate de ocupații* : agrare (seceriș, clăci etc.), pastorale (petreceri ciobănești), casnice (șezători etc.) [8].

---

[5] Pentru problema studiului cadrului social-istoric al satului, ca și pentru studiul obiceiurilor, vezi în volumul de față : *Ovidiu Bîrlea, Principiile cercetării folclorice.*

[6] Exceptînd perioadele de interdicție.

[7] La baluri, numărul intelectualilor este de obicei mai mare, orchestra este adusă de la oraș ; dansurile moderne predomină ; programul începe de sîmbătă seara și ține uneori pînă în zori etc.

[8] Firește, categoriile nu sînt complet izolate, ci se întrepătrund uneori. Astfel, unele obiceiuri sînt legate și de date calendaristice, și de ocupații (de exemplu Drăgaica, nedeile ciobănești etc)

Nu putem intra aici în aspectele diverse pe care ni le prezintă o problemă atît de bogată. Studiul lor se poate face şi după criteriile stabilite mai sus pentru hora satului. Accentul însă trebuie să cadă în cercetare pe cîteva puncte, ca, de exemplu : a) componenţa grupei de participanţi, pe sexe, rudenii, vecinătăţi, ,,confrerii'' etc. ; b) repertoriul coregrafic special ; c) obiceiuri legate de joc ; d) sensul manifestării. Legate de acestea se vor reconstitui pe cît posibil şi aspectele funcţional-tematice [9], ca şi cele de difuziune : frecvenţă, vechime, provenienţă, arie de circulaţie, atît în ce priveşte piesele folclorice izolate, cît şi din punct de vedere al complexelor de fenomene.

Procedînd astfel, vom întruni atît importanţa jocului în viaţa satului, cît şi legătura organică cu viaţa şi mentalitatea comunităţii săteşti, în evoluţia ei istorică.

C. Dacă pentru cercetarea aspectelor de mai sus se impune în primul rînd o bună pregătire sociologică, pentru culegerea propriu-zisă a dansului popular se cere neapărat o pregătire de specialitate. Coregraful va fi singurul în măsură să depisteze repertoriul satului, să noteze pe viu dansurile şi să coordoneze filmarea lor. Să vedem în ce constau fazele principale ale operaţiunii :

1. *Depistarea* jocurilor şi *notarea* lor directă se poate efectua în primul rînd în cursul întocmirii fişelor de observaţie de la hora satului, nunţi, petreceri ş.a. Este un bun prilej de a surprinde jocul în desfăşurarea lui spontană şi deci prezintă garanţia unei maxime autenticităţi. În schimb, toate aceste manifestări prezintă inconveniente de ordin tehnic ; repertoriul practicat este în general redus ca proporţie faţă de totalitatea celui existent, participanţii se îndepărtează uneori, ca stil, de restul satului şi deci devin reprezentativi etc. Pentru a remedia aceste neajunsuri, cercetătorul va recurge la reconstituiri de joc, în cadrul cărora se vor aduna informatori selecţionaţi, pe diverse categorii de vîrstă sau amestecaţi. Cu aceştia se va face fie joc liber, fie identificarea minuţioasă a pieselor mai grele, pentru a permite notarea cît mai precisă a detaliilor tehnice. Se poate obţine astfel o imagine destul de completă a repertoriului local.

2. *Filmarea* dansurilor populare a început să fie utilizată în ultimii ani cu destul succes în cercetările Institutului de etnografie şi folclor [10]. Aceasta reprezintă, fireşte, un progres, întrucît ne dă posibilitatea de a avea la îndemînă un document care fixează anumite momente din desfăşurarea jocului şi care poate fi consultat şi interpretat de oricine.

Operaţia filmării prezintă însă numeroase dificultăţi şi reuşita ei depinde de întrunirea mai multor factori. De aceea, ea trebuie să fie precedată de o temeinică *pregătire practică* pentru desăvîrşirea condiţiilor materiale de lucru. Tot atît de importantă este şi *pregătirea teoretică* a acţiunii. Într-adevăr, cercetătorul trebuie să posede dinainte o viziune de ansamblu asupra folclorului coregrafic local și asupra specificului său. Este necesar să se cunoască și să fie notat tot repertoriul, să se afle ordinea de importanță a jocurilor, bunii executanți ș.a., pentru ca în funcție de acestea să se stabilească modul de filmare[11].

---

[9] Clasificăm dansurile după funcţii astfel : dansuri cu funcţie *curentă* (comună) : de relaţii, de întrecere (exhibiţie) ; dansuri cu funcţie specială ; de spectacol, distractive, ceremoniale, rituale.

În ce priveşte tema, în dansul românesc ea este mai mult *nominală*, uneori ea poate fi *sugerată* prin unele mişcări, sau chiar *concretă*.

[10] În 1961 s-au făcut primele încercări în acest sens.

Utilizarea filmului reprezintă un pas înainte în cercetarea modernă, ea furnizîndu-ne documente reale și ușor de controlat ulterior. Credem însă că în condițiile actuale notația directă trebuie să preceadă și să coexiste cu documentul filmat[12].

La fel de importantă este și culegerea materialului adiacent dansurilor : melodiile și textele. *Melodiile de joc*, în afară de culegerea lor ca material artistic independent, trebuie culese în strînsă conexiune cu dansul. De aceea, înregistrările făcute în timpul dansului sînt cele mai interesante pentru fenomenul pe care-l studiem, fără a neglija, desigur, pe cele care vor ilustra varietatea procesului de creație muzicală în corelație cu cel demonstrat în dans. Cu atît mai mult, în momentul filmării, melodia trebuie înregistrată concomitent, cu ajutorul unui aparat sincron[13]. De asemenea, *textele de joc* trebuie să fie înregistrate concomitent, pentru a întregi atmosfera ; o atenție specială trebuie acordată textelor care sînt strîns legate de desfășurarea unui joc anume și a căror înregistrare este deci obligatorie.

3. Din cele de mai sus, credem că a ieșit în evidență și componența echipei de teren. Complexitatea cercetării cere ca, pentru eficiența lucrului, să acționeze doi cercetători coregrafi, un cercetător muzicolog, un cercetător literar, un tehnician de sunet și un operator de filmare. Este însă de la sine înțeles că în anumite împrejurări cercetătorul coregraf va trebui să acționeze singur. De aceea este necesar ca, pentru a preveni o asemenea eventualitate, cercetătorul să cunoască toate operațiile respective într-un grad satisfăcător. Aceasta cere, desigur, eforturi în plus, dar o cercetare atît de complexă presupune în orice caz o pregătire multilaterală.

II. Faza a doua a cercetării începe din momentul în care cercetătorul se află în posesiunea tuturor datelor culegerii, urmînd ca acestea să fie transcrise și prelucrate pentru a servi ca bază studiilor de specialitate. Distingem aici 3 faze :

A. *Transcrierea* materialului este o operație care cere o muncă migăloasă și de mare precizie. Materialul coregrafic se trece pe formulare speciale, care cuprind : a) date generale asupra culegerii dansului și înregistrării lui ; b) date generale asupra dansului (funcție, frecvență, ocazii etc.) ; c) descrierea lui morfologică ; d) notația coregrafică ; e) notația melodiei ; f) textele.

Dansurile notate pe teren se transpun în această formă, fără prea mare greutate. În schimb, transcrierea după film cere o încordare deosebită. Ea se efectuează la o masă specială de montaj, prevăzută cu diverse mecanisme de reglare şi cu un ecran prin care se poate vedea filmul şi opri la fiecare fotogramă. Astfel cercetătorul, prin manevrarea unor butoane, va putea să studieze toate fazele filmului şi să se lămurească asupra fiecărei mişcări.

---

[11] Astfel, de exemplu, cu totul alte probleme ridică repertoriile din Valea Dunării, Carpații Meridionali, Valea Mureșului etc., diferite ca structură și tipologie. Varietatea mai mare ridică, desigur, și probleme în plus.

[12] Mai ales din cauza deficiențelor aparaturii, dar și pentru că un joc cunoaște mult mai multe momente decît cele ce se pot filma.

[13] Pentru a ușura notarea ulterioară.

Fişele transcrise sînt de două feluri. Unele, selecţionate după probleme, cuprind notaţia integrală a dansului desfăşurat pe pelicula respectivă, măsură cu măsură şi pentru fiecare executant : acestea sînt fişe speciale de studiu. Altele cuprind esenţa dansului şi variaţiile principale ; aceasta este forma sintetică de adoptat pentru depunerea la arhivă.

Materialul informativ şi textele de joc se transcriu după sistemul fonetic practicat în institut. În sfîrşit, melodiile de joc se vor transcrie de către specialiştii muzicologi.

B. Materialul transcris este supus în continuare unei prelucrări atente, pe baza metodei de analiză ştiinţifică, experimentată de autorii acestor rînduri în lucrările anterioare.

1. Prima operaţie care se efectuează asupra materialului de dansuri este *analiza morfologică*, care studiază diferitele aspecte pe care le pot avea elementele dansului şi frecvenţa lor în repertoriul dat.

Astfel se examinează :

a) elementele de *ansamblu* : formaţia de joc (cerc, linie, grup mic, perechi, monom, solistic), componenţa pe sexe, ţinuta jucătorilor, desfăşurarea jocului în spaţiu ; b) elementele de *construcţie* : structura internă a figurilor, succesiunea lor, suprapunerea lor pe melodie ; c) elementele *cinetice*: mişcări, motive cinetice ; d) elementele *metrico-ritmice* : măsură, tempo, celule şi motive ritmice ; e) elementele *adiacente* jocului : melodii, strigături, accesoriile jucătorilor.

Analiza se face pe bază matematică, fiecărui element din cadrul unui joc acordîndu-i-se cîte un coeficient de frecvenţă (3, 2, 1). Suma coeficienţilor raportată la totalul categoriei respective ne dă proporţia şi deci importanţa elementului [14].

2. *Sistematizarea tipologică* caută să stabilească diversele categorii de jocuri aflate în repertoriu. Operaţia efectuată pe întreg cuprinsul ţării a determinat şase clase principale de dansuri, folosindu-se ca prim criteriu de clasificare *formaţia de joc* (vezi mai sus). În interiorul acestora s-au putut defini 45 de tipuri distincte care reies din combinaţiile elementelor [15].

Se urmăreşte, în afară de clasificare, să se stabilească vechimea, provenienţa, funcţia şi frecvenţa fiecărui joc sau tip.

3. *Analiza stilistică* — ale cărei criterii au fost abia de curînd discutate şi oarecum fixate — încearcă să determine maniera de interpretare

---

[14] Filmarea playback, adică punînd jucătorii să execute un dans după o melodie înregistrată anterior, denaturează documentul, deoarece sînt reprezentate două momente diferite. În afară de aceasta, se joacă crispat, urmărindu-se mai mult melodia decît mişcările.

[15] Vezi A. Bucşan, *Dialectele şi aspecte stilistice în dansul popular românesc*, în „Rev. de folclor", VIII (1963), nr. 1—2. În această lucrare se dau cîteva principii şi rezultate generale,

a dansului în satul cercetat, pe baza observației directe, a înregistrărilor de melodii cu pași și a filmului. Nuanțele interpretării stilistice reies din următoarele elemente [16] :

a) *mișcarea generală a grupului* în spațiu (ca grad de amplitudine) și în timp (viteză și accelerare) ; b) *mișcările de picioare ale indivizilor* (amplitudinea și înălțimea pasului, intensitatea bătăilor) ; c) *mișcările altor segmente ale corpului* : brațele, capul și trunchiul ; d) *gradul de participare afectivă* prin gesturi, mimică, chiote și strigături ; e) *gradul de variabilitate în interpretare* : de la individ la individ, între femei și bărbați, între tineri și bătrîni ; f) *dinamica*, considerată ca o rezultantă a celorlalte elemente (calitate și intensitate).

În faza actuală se consemnează impresiile cercetătorului bazate pe vizionarea jocului pe viu și după film, ca și pe audierea melodiilor înregistrate în timpul jocului. Pe viitor se prevede folosirea unor aparate speciale pentru măsurarea mișcărilor etc.

4. Studierea *complexului de viață* al jocului trebuie să însoțească celelalte analize în determinarea specificului local. Cercetarea ocaziilor de joc și a obiceiurilor legate de acestea este în primul rînd o problemă de etnografie a dansului, studiu care se poate face ulterior. Ceea ce ne interesează însă din primul moment este modul în care se leagă acest fenomen artistic de viață și importanța pe care o capătă în acest cadru. Vom încerca să determinăm deci aspectele spirituale existente : funcții și teme, ca și frecvența, vechimea, proveniența și aria de circulație a fiecărui dans și tip coregrafic. Vom stabili astfel ceea ce este caracteristic repertoriului, pe categorii și piese izolate, după criteriile de mai sus.

C. O ultimă operație care rămîne de efectuat este aceea de *sinteză* a întregului material. Aceasta se condensează în două etape :

1. Se întocmește un tabel recapitulativ, cuprinzînd următoarele elemente : a) date generale asupra culegerii ; b) date generale asupra repertoriului : bogăție numerică, varietate tipologică și structurală, vitalitate, conservare a specificului local (în indici) ; c) o listă a jocurilor, grupate pe tipuri, cu indicarea funcției, frecvenței (în cifre), vechimii și provenienței ; d) prezentarea elementelor morfologice, pe categorii de frecvență ; e) o scurtă caracterizare a stilului ; f) observații finale.

Determinarea specificului local se face cu ajutorul analizei statistice a proporției diferitelor elemente.

2. În sfîrșit, se face confruntarea repertoriului local cu repertoriile satelor celor mai apropiate geografic, stabilindu-se astfel zona căreia îi aparține. Determinarea este bazată tot pe procedeele de analiză statistică [17].

Trebuie adăugat că în urma tuturor acestor cercetări se inițiază lucrări științifice la un nivel superior, constînd din :

---

[16] De acest subiect se ocupă studiul *Clasificarea dansurilor populare românești*, de A. Bucșan, lucrare comunicată în rezumat la sesiunea științifică a Institutului de folclor (1957). Lucrarea se află actualmente în faza finală.

[17] Vezi E. Balaci, *Unele observații asupra stilului în dansul popular românesc*, în „Rev. de etnografie și folclor", IX (1964), nr. 4–5.

[18] Vezi *lucrarea citată* la pct. 15.

— *monografii*, care cuprind rezultatele cercetării dintr-un sat, o zonă sau regiune [18];

— *studii*, care aprofundează anumite aspecte parţiale ale structurii dansului, ale complexului de viaţă etc.

Ne oprim aici cu considerentele asupra metodei de cercetare despre care, fireşte, s-ar putea scrie încă multe. În cele de mai sus am căutat să urmărim firul unei cercetări complete. Este însă de la sine înţeles că de multe ori există şi acţiuni cu caracter de sondaj sau de investigaţie parţială, la care nu sînt obligatorii toate etapele enumerate. De asemenea, mai trebuie spus că există încă numeroase discuţii asupra utilităţii unuia sau altuia dintre procedeele folosite, ca şi asupra metodei înseşi. Acestea sînt dibuiri inerente oricărei experienţe ştiinţifice.

În orice caz, tînăra disciplină coregrafică păşeşte tot mai sigur astăzi pe drumul definitivării unei metode de cercetare proprii.

LA MÉTHODE DE RECHERCHE DE LA DANSE POPULAIRE

Les recherches sur la danse roumaine, amorcées récemment, ont abouti à la mise au point d'une méthode scientifique propre.

La première phase de l'investigation comprend les recherches sur le terrain. Celles-ci consistent en : a) un aperçu général sur toutes les questions sociales, économiques, culturelles, etc., qui concernent le village respectif ; b) une étude des occasions et des coutumes folkloriques auxquelles se rattache la danse ; c) le recueil des danses mêmes, à l'aide de la notation directe ou du film ; cette dernière opération est très délicate et comporte beaucoup de difficultés.

Au cours d'une seconde phase on procède à l'étude et à la classification du matériel ainsi recueilli. Elle comprend aussi trois opérations :

a) la transcription du matériel chorégraphique ; b) l'analyse des aspects morphologiques, typologiques et stylistiques ainsi que de l'ensemble des manifestations ethno-chorégraphiques ; c) le regroupement synthétique de toutes ces données, en vue de saisir les traits spécifiques du folklore chorégraphique local.

Ce n'est que sur une telle base que d'autres travaux d'un niveau supérieur, peuvent être ultérieurement établis.

---

[19] Monografiile existente sînt general-*folclorice*, cuprinzînd deci şi un studiu coregrafic (la institut se studiază în acest mod zonele Pădureni, Năsăud, Muscel) sau pur coregrafice (aşa cum s-a întocmit în ultima vreme monografia Mărginimii Sibiului de către autorii rîndurilor de faţă).

FILMUL CA INSTRUMENT AL CERCETĂRII FOLCLORICE

ANCA GIURCHESCU

Importanţa mare pe care cercetarea ştiinţifică o are în etapa actuală, problemele complexe pe care ea este chemată să le rezolve implică găsirea unor modalităţi noi, din ce în ce mai perfecţionate, de investigare, de analiză sau de consemnare a unor rezultate. În acest sens, filmul ştiinţific deţine, alături de celelalte metode de cercetare, un rol de importanţă crescîndă.

,,Ca ramură specifică a creaţiei şi expresiei cinematografice, filmul ştiinţific şi-a dobîndit şi definit treptat elementele unui limbaj propriu" [1]. Dar problema limbajului cinematografic în filmul ştiinţific este şi mai complexă, mai nuanţată, atunci cînd o raportăm la specificul fiecărui domeniu de cercetare. Cu atît mai mult o discuţie asupra filmului ştiinţific, abordată prin prisma cercetătorului specialist, poate deveni o discuţie cu implicaţii metodologice. Iată de ce considerăm ca actuală şi necesară o dezbatere asupra problemelor pe care le ridică folosirea filmului în cercetările de etnografie şi folclor.

Fără a-şi propune să epuizeze toate aspectele legate de o asemenea discuţie, articolul de faţă urmăreşte doar să aducă cîteva precizări şi propuneri rezultate din experienţa dobîndită în ultimii ani de către cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor (în special în folosirea filmului ca mijloc de studiere a dansului popular).

Filmul cu profil etnografic sau folcloric nu este lipsit de tradiţie în ţara noastră şi nu de mult am avut ocazia să vizionăm asemenea filme realizate în urmă cu cîteva decenii [2]. Mijloace rudimentare proprii unei

---

[1] Problemele specifice ale filmului ştiinţific au format obiectul unor interesante dezbateri în cadrul celui de-al XIX-lea Congres al Asociaţiei internaţionale a cinematografiei ştiinţifice, ţinut în ţara noastră în toamna anului 1965.

Vezi Mihnea Gheorghiu, *Filmul, limbaj ştiinţific*, în ,,Luceafărul" din 8 ianuarie 1966, an. IX, nr. 2.

[2] Este vorba de următoarele filme : *Datini din străbuni* (obiceiuri de iarnă din Bucovina), *Şanţ, Drăguş, Fundul Moldovei, Nunta din Feleag.* Unele din aceste filme au fost copiate după exemplarele puse la dispoziţia institutului de către Arhiva naţională de filme.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 3, p. 251 – 258, Bucureşti, 1966

epoci de pionierat a filmului ştiinţific de la noi, nu ne împiedică totuşi să înţelegem deosebitul aport documentar pe care asemenea producţii cinematografice îl poate aduce cercetătorului de astăzi. Fiecare film mai vechi, fiecare imagine ilustrează un moment, un stadiu al procesului de transformare continuu, propriu creaţiei populare, oferindu-ne, aşadar, preţioase puncte de comparaţie.

Filmele realizate în ultimul timp în cadrul Institutului de etnografie şi folclor vin să adauge, în primul rînd, funcţiei documentare şi pe cea de instrument al cercetării ştiinţifice, ele dovedindu-se indispensabile studiilor de profunzime, în primul rînd în domeniul dansului popular.

Unele filme cu subiect etnografic şi folcloric pot avea şi, desigur, vor avea din ce în ce mai mult un rol propagandistic. Nu numai atît, dar filmul ştiinţific devine un vehiculant al ideilor, un mijloc de comunicare între specialiştii din lumea întreagă, un suport de bază al cercetărilor comparative.

Departe de a forma o categorie nediferenţiată, filmele etnografice sau folclorice pot avea, în raport cu scopul propus şi tematica urmărită, un profil variat.

Desigur, o clasificare a lor ar putea părea în momentul de faţă o încercare arbitrară, dată fiind experienţa relativ restrînsă pe care o avem în acest domeniu. Cu toate acestea, credem că în cadrul categoriei filmelor ce tratează teme din domeniul creaţiei populare se pot desprinde două direcţii principale : cea a filmelor de cercetare (realizate în vederea transcrierii sau analizării materialului) şi cea a filmelor documentar-ştiinţifice.

Dacă pentru muzicologi sau literaţi înregistrarea mecanică (pe bandă de magnetofon a melodiilor sau a textelor constituie unicele documente autentice, proprii unor analize complexe, tot astfel imaginile filmate reprezintă pentru coreologi, de exemplu, documente ştiinţifice indispensabile unor transcrieri de maximă preciziune. Faţă de notarea „pe viu”, directă, a dansurilor, care de cele mai multe ori realizează o imagine sintetică ce înglobează variantele individuale într-un prototip, fiecare dans filmat este expresia unui fapt folcloric concret (Această diferenţă este şi mai pregnantă în cazul dansurilor cu formă liberă). Or, în studiul creaţiilor sau fenomenelor de folclor nu se poate porni decît de la documente reale, cu o identitate precisă. De asemenea, imaginea filmată ilustrează un dans în totalitatea componentelor sale structurale şi stilistice, ceea ce nu se poate realiza prin notare. Totodată, ea reduce la minimum posibilitatea interpretărilor subiective în transcrierea mişcărilor [3].

Dar filmul nu se rezumă la a oferi doar o bază ştiinţifică studiilor de specialitate, ci poate fi folosit în anumite condiţii ca instrument al cercetării însăşi. Cu ajutorul lui se pot face investigaţii de un deosebit interes în vasta problematică a variaţiei şi variantelor, de exemplu (în cazul dansurilor cu formă liberă se poate filma comparativ aceeaşi piesă în execuţia, concomitentă sau succesivă, a mai multor interpreţi, sau în reluarea unui singur interpret etc.).

---

[3] Ţinem să precizăm că notarea dansurilor are un rol important în cercetarea preliminară a repertoriului sau ca auxiliar al transcrierilor de pe peliculă a dansurilor.

În această categorie am putea include de asemenea filmele realizate în scopul unor cercetări cu caracter experimental. Nici o descriere, oricît de amănunțită, nu poate egala precizia și elocvența cu care cîțiva metri de peliculă fixează în imagine procedeele de tehnică instrumentală ale unui interpret, sau mimica unui povestitor. Tot cu ajutorul filmului se pot realiza interesante cercetări comparative asupra stilului de interpretare a dansurilor (pe categorii de vîrstă și sex), asupra specificului stilistic zonal etc.

Așadar, în condițiile actuale ale cercetării științifice, filmul devine din ce în ce mai mult în primul rînd un instrument de lucru. Aceasta în special în domeniile creației populare, în care acțiunea fizică sau imaginea plastică reprezintă principalele modalități ale expresiei artistice. Desigur, practica folosirii filmului în cercetare ne va releva în timp noi modalități, din ce în ce mai variate.

Urmărind o problematică mai amplă, mai generală, filmul etnografic sau folcloric capătă un profil nou, intrînd în categoria pe care am putea-o denumi a filmelor documentar-științifice. Aceste producții, între care includem în primul rînd filmele cu caracter monografic (monografia unui sat sau a unui gen), filme ce prezintă un obicei sau dedicate unor creatori sau interpreți populari valoroși, ca și o serie de filme care ar ilustra fenomene și procese proprii stadiului actual de dezvoltare a creației populare, pot, în afara rolului lor strict științific, să devină cel mai elocvent mijloc de valorificare și popularizare a realelor valori artistice noi și tradiționale.

Pe această linie se poate realiza o fructuoasă și multilaterală colaborare între cineaști și specialiștii etnografi sau folcloriști, colaborare care nu numai că nu ar răpi din valoarea artistică a unor producții de acest gen, ci, dimpotrivă, le-ar oferi frumusețea autenticității, poezia și ritmul spontaneității, ca și indispensabila rigoare științifică.

Fără îndoială că tematica și scopul filmului determină îndeaproape modul de tratare cinematografică a subiectului, și acest fapt implică o strînsă colaborare între cercetător și operatorul de imagine. Nu vom încerca să argumentăm teoretic necesitatea unei orientări precise, atît asupra subiectului, cît în special a problematicii urmărite, rezumîndu-ne la un exemplu furnizat de experiența anterioară a filmărilor în cadrul institutului nostru.

Este vorba de filmele de cercetare avînd ca subiect folclorul coregrafic. Într-o primă ipostază, problematica urmărită poate fi cea a unei analize morfologice și structurale a dansurilor, bazată pe transcrierea amănunțită a documentelor filmate. În acest caz, procedeele de tehnică cinematografică sînt limitate, trebuind să corespundă anumitor cerințe. Astfel, dansurile sînt filmate dintr-un singur unghi — în cazul dansurilor de perechi și solistice — sau prin plimbarea sincronă cu mișcarea a obiectivului, atunci cînd se filmează dansul în formație de cerc, deoarece mișcarea nu trebuie să fie întreruptă.

În unele cazuri, cînd execuția implică un înalt grad de dificultate, se poate recurge la detalii. De obicei dansurile filmate pentru a fi transcrise nu necesită un mare număr de interpreți, iar cadrul filmării este preferabil să fie cît mai nud, pentru a nu impieta asupra clarității mișcărilor, cu atît mai mult cu cît asemenea producții nu se adresează decît unor specialiști.

În aceste condiții, bineînțeles că între un film realizat în scopul transcrierii analitice a materialului și un film cu același subiect, dar în cuprinsul căruia se urmărește ilustrarea cadrului de desfășurare a dansului, a ambianței, a stilului interpretativ etc. vor fi deosebiri esențiale de tratare cinematografică. Astfel, în cea de-a doua ipostază, operatorul are mult mai mare libertate în alegerea procedeelor tehnice (unghiuri, planuri variate etc.), care să pună în valoare elementele și aspectele cele mai semnificative. În aceste condiții de realizare cinematografică este de la sine înțeles că majoritatea materialului nu va putea fi folosit în scopul transcrierii. El va reprezenta în schimb un document de mare veridicitate, sugestiv și cu reale potențe artistice.

Și în cazul filmelor de cercetare, dar cu atît mai mult în cel al filmelor cu profil documentar-științific, este necesar să se ia în considerare problema ponderii elementului artistic. Cît de important pentru valoarea generală a filmului este acest aspect o dovedesc, credem, suficient, reușitele sau mai precis nereușitele unor producții de acest gen realizate în ultimul timp.

Sîntem total convinși că filmul, chiar de strictă specialitate, nu exclude, ci, dimpotrivă, reclamă prezența elementului artistic, el trebuind să se facă simțit în orice secvență (Ținem să subliniem că nu ne referim aici la faptul că filmele de etnografie sau folclor operează prin înseși subiectele abordate cu cele mai variate aspecte ale creației artistice populare).

Transfigurarea artistică a unei imagini — prin folosirea inspirată a unghiului de filmare, a planurilor, luminii sau cadrajului etc. — are darul de a scoate în evidență, de a potența chiar, sentimentul sau ideea principală a momentului respectiv. (Exemplele cele mai elocvente le găsim în filmul *Călușul*, realizat de Institutul de etnografie și folclor, cu colaborarea operatorului W. Goldgraber de la Studioul „Alexandru Sahia".) În aceste cazuri, elementul artistic urmărit de realizatori constituie un suport pentru conținutul științific al unui film.

În aceeași măsură însă, o imagine oricît de frumoasă, oricît de artistică, golită de substanță, devine un balast. Căutarea elementului artistic cu orice preț prin contrafacerea sau trădarea adevărului de viață duce la realizări neconvingătoare, sterpe, lipsite de veridicitate și, în ultimă instanță, neartistice. Credem, așadar, că între calitatea artistică, funcționalitatea și substratul științific al oricărei imagini sau secvențe trebuie să existe un echilibru perfect.

Oricare ar fi însă profilul unui film folcloric sau etnografic, oricare ar fi problemele de strictă specialitate pe care le implică, reușita sa este în primul rînd condiționată de modul în care cercetătorul pregătește și conduce realizarea lui.

Un film presupune o muncă laborioasă. Facem această afirmație gîndindu-ne nu numai la realizarea sa practică, ci și la necesitatea unei etape anterioare de temeinică documentare, deoarece calitatea științifică a unui film este în cea mai mare măsură determinată de profunzimea cercetărilor prealabile și de studierea amănunțită a materialului ce va fi filmat.

Prin specificul său, filmul constituie o redare concentrată, esențializată, a unui fapt folcloric sau fenomen. (nu ne putem imagina, spre exemplu, un film oricît de amplu care să ilustreze exhaustiv desfășurarea unui obicei.) Documentarea amplă și studiul analitic al subiectului oferă posibilitatea cercetătorului de a axa filmarea pe momentele cele mai semnificative, reușind astfel să pună în valoare esența fenomenului sau faptului folcloric.

Nu de puține ori o cercetare sau o documentare bine făcută are darul de a dezvălui aspecte noi sau dispărute, a căror reconstituire vine să întregească imaginea globală a filmului.

Vorbind de reconstituire, credem că este cazul să punem în discuție raportul existent între filmarea ,,pe viu'' și cea prin reconstituire.

Desigur, necesitatea păstrării autenticului în cadrul unui film științific pledează în cea mai mare măsură pentru folosirea pe scară largă a filmării directe ,,pe viu''. Cu toate acestea, practica demonstrează că un rol nu mai puțin important revine și filmărilor prin reconstituire.

Imaginile realizate în momentul desfășurării spontane a unui obicei, de exemplu, au, atunci cînd ochiul selectiv al operatorului reușește să surprindă grupuri, acțiuni și expresii sugestive, o mare forță evocatoare. Filmarea ,,pe viu'' riscă însă să piardă sau să rateze (din cauzele cele mai diverse), momentele-cheie, reprezentînd un element ritual sau ceremonial, de maximă importanță pentru studiul științific. Iată de ce considerăm că reluarea ulterioară a anumitor detalii sau reconstituirea unor fragmente nu înseamnă o contrafacere a realității, ci reprezintă o metodă de lucru uneori indispensabilă. La baza oricărui film trebuie să existe un plan inițial care să cuprindă momentele cele mai importante, în succesiunea lor reală. Acesta în funcție de amploarea subiectului sau a tematicii propuse poate căpăta o extindere mai mare, devenind un adevărat scenariu. Confruntarea cu realitatea în momentul filmării poate duce la amplificarea sau, dimpotrivă, la simplificarea lui. În afara acestor modificări (care în cazul unui material bine studiat nu pot fi esențiale), planul sau scenariul constituie un ghid indispensabil muncii de filmare.

Un film bine realizat nu se poate pierde în amănunte nesemnificative, conciziunea și precizia fiind calități primordiale ale filmului științific.

Folosirea filmului în cercetarea științifică fără a influența în esență principiile metodologice care au ghidat cercetarea în etnografie și folclor pînă în prezent, ridică probleme noi în special în ceea ce privește aspectul practic, organizatoric al cercetării.

S-ar putea vorbi aici de o nouă tehnică de lucru care a început să se contureze pe baza experienței acumulate și care ar trebui însușită și îmbunătățită de specialiști pe parcurs. Ne vom rezuma doar a enumera problemele cele mai importante.

În primul rînd, filmarea cere o nouă apreciere a timpului afectat cercetării de teren. El trebuie calculat astfel încît să dea posibilitatea efectuării în bune condiții a tuturor investigațiilor proprii cercetării (informații, fişe de observaţie directă, fişe de informatori, înregistrări etc.), precum şi a organizării şi filmării propriu-zise. Un alt aspect ar fi cel al realizării acestor operaţii în două etape : prima fiind dedicată cercetării, iar a doua unei reveniri doar pentru a filma.

Filmarea ridică de asemenea şi probleme legate de subiectul ce urmează a fi filmat şi de perioada din an în care se fixează realizarea lui. Aceste aspecte ridică însă unele probleme de ordin tehnic (dotare cu aparatura necesară), care uneori sînt lacunare la nivelul laboratoarelor de institut.

Dar problema cea mai dificilă — unde spiritul organizatoric al cercetătorului, tactul şi priceperea sa sînt în mare măsură determinante — este cea a conlucrării cu oamenii.

Un film, chiar de mai mici proporţii, presupune atragerea în acţiune a unui număr important de „interpreţi''. Dificultatea constă nu numai în ceea ce priveşte mobilizarea, ci în faptul că, după o scurtă perioadă de entuziasm, oamenii obosesc repede, pierd interesul, răspund greu indicaţiilor, se creează timpi morţi etc.

Iată de ce atît cercetătorul, cît şi operatorul (şi în general întreaga echipă) trebuie să dea dovadă de multă precizie, siguranţă şi claritate în conducerea filmării. Mai mult decît atît, între specialist şi operator trebuie să existe o strînsă colaborare, care în special în cazul filmelor de studiu nu se poate realiza decît pe baza cunoaşterii reciproce a specificului muncii fiecăruia. Astfel, cercetătorul are datoria să ştie ce anume trebuie şi poate să ceară operatorului, creîndu-i condiţii optime de lucru, acesta, la rîndul lui, avînd obligaţia să cunoască (cel puţin în linii mari) principalele caracteristici ale subiectului filmat.

Un film etnografic sau folcloric, oricare ar fi factura sa, este şi trebuie să fie, în ultimă analiză, un document ştiinţific. Această calitate îi este oferită în primul rînd de conţinut, dar în aceeaşi măsură de toate datele informative care îl însoţesc.

Aşadar, ca orice piesă din colecţiile institutului nostru, filmul îşi are o identitate proprie, consemnată într-o fişă tehnică şi una de conţinut. Ele vor cuprinde date referitoare la modul şi condiţiile de filmare, caracteristicile peliculei, metraj, număr de copii, indicaţii despre titlul filmului, locul şi data filmării, numele şi vîrsta informatorilor, numele culegătorului sau operatorului, trimiteri la documentele institutului pentru melodia corespunzătoare, transcrierea dansului (cînd este cazul), informaţii şi fotografii. De asemenea, credem că este necesar ca la o rubrică de observaţii să se dea o serie de indicaţii asupra modului de realizare a filmului : filmare completă sau fragmentară, filmare cursivă sau întreruptă, ca şi eventuale greşeli de execuţie (pentru dans) etc.

Dacă în ultimii ani cercetătorii institutului nostru au folosit filmul ca mijloc de studiu în special în domeniul coreologiei, perspectiva extinderii acestei metode de lucru şi asupra altor domenii de cercetare a creaţiei populare implică o serie de măsuri care privesc în primul rînd continua îmbunătăţire a mijloacelor tehnice.

Nu vom aminti decît puţine din aspectele sau problemele care ni se par în acest sens mai elocvente. Astfel, în cercetarea obiceiurilor sau a ocaziilor de dans se vor întîlni multe manifestări care se desfăşoară în timpul nopţii sau în interior (şezători, momente din ceremonialul nunţii, jocurile cu măşti la priveghi, pentru a nu cita decît pe cele mai cunoscute), ridicînd astfel dificile probleme de ordin tehnic.

De asemenea, o ilustrare veridică, elocventă, a unui fapt folcloric, studiul amănunţit al relaţiei între melodie şi mişcare, de exemplu, nu pot fi realizate decît cu ajutorul unui aparat sincron de luat vederi.

Folosirea peliculei color pentru anumite subiecte nu are doar o motivare de ordin artistic. Ea ridică în primul rînd valoarea ştiinţifică a acelor filme în care cromatica reprezintă o componentă de bază a piesei respective fie că este vorba de costum sau de obiecte de artă populară etc.

După cum am putut vedea din cele expuse pînă acum, complexitatea problemelor pe care le ridică realizarea unor filme folclorice sau etnografice implică chiar şi pentru cele rezervate cercetării (deci fără pretenţie de alt ordin) o muncă pasionată şi competentă. Cu atît mai mult se impune deci ca în filmarea monografică sau de studii ample să existe o mai strînsă colaborare între Studioul ,,Alexandru Sahia'' (care dispune de specialişti competenţi şi aparatură modernă) şi cercetătorii institutului nostru.

Sîntem convinşi că ,,peste puţină vreme, precum microscopul medicului, rigla de calcul a inginerului şi stiloul scriitorului, filmul operativ va deveni un instrument de lucru obişnuit, ieftin şi eficace, în munca oricărui om de ştiinţă, din orice domeniu de activitate'' [4].

LE FILM EN TANT QU'INSTRUMENT DE RECHERCHE FOLKLORIQUE

Le film scientifique peut poursuivre, en ethnographie comme en folklore, des buts fort variés. Ainsi, il y a des films destinés aux études, réalisés en vue d'une transcription et d'une minutieuse analyse ultérieure des matériaux. Il y en a d'autres, établis pour des investigations à caractère expérimental ou bien des documentaires : monographies, présentations de certaines coutumes, de certains interprètes ou créateurs populaires, ainsi que des phénomènes propres au stade actuel du développement de la création populaire.

Les modalités cinématographiques de réalisation sont strictement déterminées par les buts et la thématique des films.

L'article analyse aussi le rôle du point de vue artistique, dans les films ethnographiques et folkloriques, en tant que support du contenu scientifique.

Mais la réussite d'un film dépend, au plus haut degré, de la mise au point d'une préalable étude approfondie et détaillée des phénomènes que

---

[4] *Op. cit.*

l'on se propose d'analyser. L'auteur souligne ensuite la nécessité d'établir un équilibre entre la prise de vues « sur le vif » et celle par reconstitution, ainsi que la nécessité d'avoir un plan ou scénario initial. Tout film ethnographique ou folklorique étant, en dernier lieu, un document scientifique, il faut qu'il soit accompagné, dans les collections de l'Institut, de toutes les informations scientifiques d'usage : fiches techniques, fiches d'observation directe.

PRINCIPIILE CLASIFICĂRII LEGENDELOR POPULARE ROMÂNEŞTI

TONY BRILL

Cercetătorii prozei populare s-au interesat cu mult mai insistent de problema clasificării basmelor decît de cea a legendelor, ceea ce este explicabil prin faptul că basmele au un conţinut mai spectaculos şi o formă artistică desăvîrşită, pe cînd legendele sînt deseori concise, uneori lipsite de formă artistică, prezentîndu-se într-o infinită varietate şi cantitate, încît clasificarea lor ridică greutăţi deosebite.

De aceea, încercările de sistematizare a legendelor, pînă acum făcute, suferă de deficienţele începuturilor, resimţindu-se în special de lipsa unor principii teoretice şi metodologice clare, cum trebuie să fie cele care stau la baza unei clasificări ştiinţifice.

Lăsînd la o parte clasificările parţiale, făcute doar pe un anume grup de legende, care rezolvă, desigur, numai o parte a problemei [1], am putea cita cîteva clasificări generale, care, deşi marchează etapele acestei munci dificile şi au meritul primelor lucrări într-un domeniu atît de complicat, vădesc greşeli de logică şi o necuprindere a întregului material existent, asupra cărora nu este însă locul a insista acum [2].

Au fost şi încercări româneşti făcute în această direcţie. Astfel, *Lazăr Şăineanu* — în studiul său *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice* (Bucureşti, 1895) — adaugă secţiunii a III-a a lucrării sale, intitulată *Poveşti religioase*, subtitlul de *Legende*. Din punct de vedere teoretic, el încearcă să diferenţieze legendele de celelalte

---

[1] De pildă : Valerie Hotges, *Typenverzeichnis der deutschen riesen und riesischen Teufelsagen*, Helsinki, 1937, ,,F.F. Communications", nr. 122 ; Lauri Simonsuuri, *Typen und Motivverzeichnis der finnischen mytischen Sagen*, Helsinki, 1961, ,,F.F. Communications" nr. 183.

[2] Antti Aarne, *Finnische Märchenvarianten*, Ergänzungsheft I, Verzeichnis der in den Iahren 1908 1918 gesammelten Aufzeichnungen. Mit der Unterstützung der finnischen Litteraturgesellschaft. Hamina, 1920, ,,F.F. Communications", nr. 33 ; J. Qvigstad, *Lappische Märchen und Sagenvarianten*, Helsinki, 1925, ,,F.F. Communications", nr. 60 ; Oskar Loorits, *Livische Märchen und Sagenvarianten*, Helsinki 1926, ,,F.F. Communications", nr. 66.

. etn. folc., tom 11, nr.3, p. 259 – 271, Bucureşti, 1966

specii ale prozei populare, subliniind faptul că ,,legendele se apropie de mituri prin caracterul lor local şi temporal. Părăsind terenul generalităţilor ca evenimente şi personaje, tradiţiunile poporale se mişcă într-o sferă bine determinată'' [3]. În fapt însă, Şăineanu înglobează toate legendele în poveştile religioase, chiar dacă, de pildă, în caracterizarea capitolului ,,Necuratul'' vorbeşte de apariţia acestuia ca strigoi, pricolici, solomonari etc.

Adolf Schullerus a fost primul care a acordat legendelor româneşti o atenţie deosebită în lucrarea sa *Verzeichnis der rumänische Märchen und Märchenvarianten*, publicată la Helsinki în 1928 (F. F. Communications, nr. 78). Astfel, în anexa a II-a a ,,Indicelui'', intitulată ,,Basme despre origine'', sînt cuprinse capitolele : ,,Creaţia'' (5 tipuri), ,,Plantele'' (16 tipuri), ,,Animalele'' (87 tipuri), ,,Omul'' (11 tipuri), ,,Strămoşii'' (nenumerotat) şi ,,Alte legende despre origine'' (5 tipuri în care sînt înşirate amestecat : frigurile, paştile, fumul, ţuica, vîntul).

Lucrarea lui Schullerus nu este însă o tipologie propriu-zisă, ci doar o încercare de organizare a unei părţi limitate a legendelor populare româneşti, care are însă meritul de a fi atras atenţia asupra acestui subiect.

În ultima vreme, problema clasificării legendelor a început să preocupe lumea ştiinţifică internaţională, luînd din ce în ce mai multă amploare, culminînd cu sesiunile comisiei de legende ale ,,Societăţii internaţionale pentru cercetarea naraţiunilor populare'', ţinute la Antwerpen în 1961 şi Budapesta în 1963, la care au participat specialişti din întreaga lume. Referatele şi discuţiile purtate s-au centrat în jurul unor probleme de bază, ca, de pildă : definirea noţiunii de legendă, conţinutul general al acestei specii, stabilirea materialului ce urmează să formeze catalogul din punctul de vedere al structurii pieselor şi mai ales dacă trebuie alcătuit un catalog internaţional sau numai cataloage naţionale în această primă etapă. O comisie specială a stabilit un punctaj-îndreptar pentru elaborarea unui astfel de catalog, punctaj care corespunde în liniile lui mari cu rezultatele care deja fuseseră obţinute în cadrul Institutului nostru de etnografie şi folclor.

În lipsa unor prealabile cataloage naţionale se pot ridica însă obiecţii împotriva ideii de a se alcătui un catalog internaţional de legende. Caracterul atît de variat al tematicii, complexitatea morfologiei legendelor, diferenţele de stil, sursele iniţiale multiple, fac anevoioasă pînă şi o clasificare a materialului naţional. Cu atît mai multe dificultăţi ar întîmpina elaborarea unei tipologii internaţionale, care să corespundă scopului urmărit, epuizînd toată problematica existentă şi permiţînd depistarea fondului tradiţional comun.

Realitatea este că, prin însăşi natura lor, legendele au un caracter local, fiind legate de un anumit ţinut, de anumite persoane, purtînd în acelaşi timp influenţele credinţelor acelora care le-au cultivat şi păstrat. De aceea, numai cataloagele naţionale, în care se poate include întreg materialul tradiţional, permit determinarea acestor trăsături esenţiale naţionale, care singure fac cu putinţă o ulterioară studiere comparativă a lor cu legendele altor popoare. Deci numai prin realizarea prealabilă a tipologiilor naţionale, pe o scară cît mai întinsă, s-ar putea ajunge mai întîi la redactarea unor cataloage pe regiuni istorico-culturale, pentru ca abia apoi, cu ajutorul acestora, să se atingă şi treapta mai înaltă a unei clasificări internaţionale.

---

[3] *Op. cit.*, p. 841.

În cadrul Institutului de etnografie şi folclor s-a făcut, încă de acum zece ani, o muncă de clasificare a legendelor româneşti, al cărui rezultat îl vom arăta în studiul de faţă. Faza finală a catalogului nostru fiind anterioară stabilirii punctajului internaţional, ne-a dovedit că am fost îndreptăţiţi să ne creăm un sistem de clasificare propriu în interiorul marilor capitole ajunse astăzi clasice în orice încercare de clasificare a legendelor [4], pentru că altfel nu ar fi fost de natură să cuprindă întreg materialul legendelor româneşti.

Elaborarea unui asemenea catalog ni s-a impus ca o necesitate stringentă. Dacă pentru poveştile propriu-zise, pentru poveştile cu animale şi cele cumulative a fost adoptată la noi, ca model, tipologia lui Aarne-Thompson [5], pentru legende nu existau decît tipologiile monografice mai sus-amintite, care au fost de altfel folositoare, dar unilaterale. Catalogul legendelor trebuia să prezinte însă un tablou cît mai complet al întregii noastre tradiţii din acest domeniu, materialul cuprins trebuia să fie astfel sistematizat încît să poată fi cercetat fără dificultăţi, catalogul, urmînd să fie un instrument ajutător în culegerile de pe teren, răspunzînd în acelaşi timp cerinţelor de cercetare pe plan naţional cît şi celor comparative, internaţionale. În cursul studierii şi redactării materialului au putut fi făcute unele clarificări teoretice importante, stabilindu-se cîteva poziţii principiale de sistematizare, care au permis înlăturarea greşelilor tipologiilor anterioare şi evitarea confuziilor. Schiţată la început în linii mari, schema logică a clasificării a fost continuu adîncită, pînă la concretizarea sa în forma actuală.

Sistemul de clasificare pe care-l prezentăm nu a rezultat însă dintr-un efort pur teoretic, de pură logică, ci din cunoaşterea directă a legendelor.

Acest catalog este deci rezultatul unei munci de analiză a unui vast material, pe care, în scurt, l-am putea enumera prin sursele din care a fost extras : 204 colecţii ale folcloriştilor (şi amatorilor), 5 colecţii anonime, 8 colecţii traduse în limbi străine, 268 de periodice (folclor, filologie, literatură, arheologie etc.), 2 periodice în limba germană, 7 manuscrise ale Academiei Republicii Socialiste România, 8 manuscrise ale Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti, 1 manuscris al Bibliotecii centrale de stat din Sibiu, culegerile de pe teren efectuate pînă în 1957 de către Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti şi cele ale secţiei din Cluj pînă în anul 1962.

---

[4] Vezi Wayland D. Hand, *Status of European and American Legend Study*, în „Current Anthropology", a world journal of the Sciences of man, vol. 6, nr. 4 din octombrie 1965, p. 439—446.

[5] Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale*. A classification and Bibliography. Antti-Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, Helsinki, 1928, „F.F. Communications", nr. 74.

Pentru clasificarea întregului material astfel adunat s-au avut în vedere următoarele principii.

Definind mai întîi categoriile de legende după sfera preocupărilor lor au fost stabilite patru mari sectoare.

I. LEGENDELE ETIOLOGICE, cuprinzînd pe cele care se ocupă de crearea și organizarea lumii.

II. LEGENDELE MITOLOGICE, privind apariții, existențe și lucruri supranaturale, expresie a unor credințe îndepărtate de caracter precreștin.

III. LEGENDELE RELIGIOASE, înțelegînd prin aceasta pe cele care se referă la personaje, sărbătoriri și obiceiuri legate de religia creștină, cum și alte prilejuri de sărbătoriri și practici.

IV. LEGENDELE ISTORICE, referitoare la personaje istorice, eroi naționali și locali, evenimente naționale și locale.

Fiecare dintre aceste mari sectoare a fost apoi organizat în interior pe domenii, delimitate de specificul preocupărilor acestor domenii.

După stabilirea temelor principale ale fiecărui domeniu, capitolele au cuprins obiectivele componente ale fiecărei teme principale.

Capitolele, la rîndul lor, se subîmpart în subcapitole, care se ocupă de unul din obiectivele capitolului respectiv.

Fiecare subcapitol a avut în vedere personajele, clasate în ordine alfabetică.

În cadrul fiecărui personaj, materialul s-a grupat pe problematica sa specifică.

Grupurile de legende astfel stabilite în cadrul personajelor au fost clasificate pe tipuri de subiecte.

În cuprinsul acestui sistem de clasificare, *numerotarea tipurilor de legende s-a făcut pornindu-se de la 10001,* pentru a se evita confuziile cu numerotarea altor sisteme de clasificare. Numărătoarea este continuă, însă cu spații mai mari între sectoare și din ce în ce mai mici pe măsura desfășurării schemei, calculate astfel încît să se poată introduce ulterior eventuale noi legende între timp descoperite.

Pentru o mai bună înțelegere a logicii interioare a schemei de clasificare, să analizăm spre pildă, sectorul LEGENDELE ETIOLOGICE, în care sînt cuprinse trei domenii : A. CREAȚIA LUMII, în general ; B. Caracteristicile fiziografice ale solului țării și organizarea lui, adică LEGENDELE GEOGRAFICE ȘI TOPONIMICE ; C. Numele de familie și poreclele date oamenilor, ca urmare a unor incidente sau caracteristici personale, adică LEGENDELE ONOMASTICE.

Domeniul CREAȚIA LUMII cuprinde următoarele teme principale : 1. **Creatorul** ; 2. **Lumea** ; 3. **Vegetația** ; 4. **Viețuitoarele** ; 5. **Omul și organizarea vieții lui** ; 6. **Popoarele**.

Tema **Lumea** este subîmpărțită în capitole, după obiectivele componente ale fiecărei teme principale, și anume : a) *Bolta cerească* ; b) *Pămîntul* ; c) *Apele* ; d) *Fenomenele meteorologice* ; e) *Lunile anului* ; f) *Zilele săptămînii* ; g) *Calamitățile*.

Capitolul *Bolta cerească* este divizat în trei subcapitole : Cerul, Soarele și Luna, Stelele.

Subcapitolul Stelele e organizat pe ,,personaje'', dînd acestui termen o accepție strict convențională, potrivit căreia avem în ordine alfabetică : Calea Laptelui, Carul Mare, Peștii, Porumbița, Rarițele, Sfredelul. În cadrul ,,personajelor'', materialul se grupează pe problematica specifică. De pildă, Calea Laptelui cuprinde legende care explică fie originea, fie numele acestei constelații, formînd astfel două grupe.

Așadar, în ansamblu, LEGENDELE ETIOLOGICE se ocupă de creație, de cauzele inițiale ale particularităților organice și ale trăsăturilor ce nu țin de structură, de denumirea a tot ce există în lumea înconjurătoare. De aceea, în cadrul unui ,,personaj'', narațiunile vor fi grupate după obiectivul lor explicativ. Legendele despre ciocîrlie, de exemplu, vor fi grupate în *origine* (omenească a ciocîrliei), *caracteristici* (culoarea penelor ei), *atribute* (zborul ei la mari înălțimi), *nume*.

În ce privește LEGENDELE MITOLOGICE, semnalăm că ele prezintă o problematică diferită de la un personaj la altul. De aceea, și gruparea lor este adecvată materialului concret existent. Unele legende privesc *înfățișarea personajelor* (a uriașilor), altele arată *formele sub care apar aceste personaje* (dracul-om, animal, voce). O parte din ele înfățișează *atributele puterii lor* (cartea solomonarilor), *mijloacele de apărare ale omului împotriva unor personaje nefaste* (ungerea morților cu usturoi împotriva transformării lor în strigoi), *acțiunile lor primejdioase* (Mama-Pădurii amuțește oamenii) etc.

LEGENDELE RELIGIOASE se grupează pe *aspectele esențiale ale vieții personajelor* (nașterea, prigoana, răstignirea lui Isus) ; *puterile atribuite acestor personaje* (minunile sf. Dumitru), *interzicerile legate de sărbătorirea lor* (de sf. Ilie nu se lucrează, fiind pericol de trăsnet) etc.

LEGENDELE ISTORICE, prin caracterele lor diferite, au și ele o problematică specifică, în concordanță cu natura personajelor, a faptelor lor : *relațiile cu dușmanii* (luptele lui Ștefan cel Mare), *relațiile cu poporul* (ale lui Alexandru Ioan Cuza) etc.

Fiecare grup de legende este clasificat pe tipuri de subiecte în cadrul personajului, principiu care se traduce printr-o concepție tehnică de lucru [6] valabilă pentru întreg catalogul prozei populare, axat pe trei aspecte mai importante : definirea tipului, analiza tipului și prezentarea bibliografică a variantelor care-l formează.

Definirea tipului, rezultat firesc al analizei și inventarierii variantelor, este o concretizare a caracterelor lui esențiale, specificînd combinațiile în care intră cu alte tipuri, răspîndirea geografică și numărul variantelor.

Analiza tipului, prin variantele sale, este raportarea lor la un indice al variantei de bază, care stabilește în același timp indicele de variabilitate al acestora. Acest procedeu scoate în evidență acțiunea unitară în esența ei, întregul care definește și concretizează tipul.

---

[6] Vezi pentru amănunte, Tony Brill, *Poveștile cu animale și poveștile cu formule*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', t. 10, 1965, nr. 4, p. 381.

Prezentarea bibliografică a variantelor, în cadrul acestei analize, este consemnarea lor conformă unei convenţii stabilite pentru întreg catalogul[7].

În cadrul personajelor, clasificarea fiind făcută pe tipuri de subiecte, se ivesc unele dificultăţi, care trebuie rezolvate de la caz la caz, avîndu-se în vedere întotdeauna claritatea catalogului. Vom semnala numai unele cazuri mai simple.

Un tip de legendă, de pildă, explică originea omenească a rîndunicii, funcţie care rămîne stabilă în toate variantele, iar desfăşurarea narativă îndreptăţind gruparea lor într-un tip. Personajul însă se schimbă, în unele variante rîndunica fiind înlocuită prin ciocîrlie sau vrabie. În acest caz am lăsat tipul clasat la ,,Rîndunică'', urmînd ca la celelalte personaje întîmplătoare — vrabia sau ciocîrlia — să facem doar o referire la tipul de bază.

Sînt şi cazuri cînd funcţia rămîne stabilă doar în esenţa ei, dar desfăşurarea narativă este deosebită de la un personaj la altul. Sfîntul Petru, de exemplu, împarte hrana lupilor datorită unei anume împrejurări. Sfîntul Gheorghe are însă aceeaşi îndeletnicire ca urmare a unei alte întîmplări. Fiecare dintre aceste tipuri a fost lăsat la personajul respectiv, cu corectivul referirilor încrucişate. Deci în soluţionarea unor asemenea cazuri am ţinut seama de *păstrarea permanentă a concordanţei dintre funcţia stabilă a naraţiunilor care formează un tip şi personajul uneori variabil.*

Pentru ca plasarea unor tipuri de legende care ar putea fi încadrate în sectoare diferite să fie just făcută, astfel ca să nu strice unitatea catalogului, s-a recurs la următoarea soluţie: de pildă, legendele mitologice conţin la capitolul ,,Popoare fantastice'', subcapitolul ,,Uriaşii''. O parte din legendele cu uriaşi explică însă originea anumitor accidentări ale solului ţării noastre (anumiţi munţi). Pentru că sînt totuşi legende despre uriaşi, s-a indicat doar, la legendele geografice şi toponimice din sectorul legendelor etiologice, numerele respective ale acestor tipuri, astfel ca tabloul legendelor fiziografice să fie complet, iar în acelaşi timp legendele despre uriaşi să fie toate strînse la un loc.

Pentru a pune la îndemîna cititorilor acest instrument de muncă, catalogul legendelor stabilit în Institutul de etnografie şi folclor, dăm în continuare schema de bază a clasificării folosite de noi.

I. LEGENDELE ETIOLOGICE 10001—13035

A. CREAŢIA LUMII 10001—12236

1. Creatorul:

a) *Dumnezeu*
b) *Dracii*

2. Lumea:

a) *Bolta cerească*:

Cerul, Soarele şi Luna, Stelele

---

[7] *Ibidem*, p. 383.

b) *Pămîntul* :

Uscatul, Munţii (dealurile, văile etc.), Pietrele

c) *Apele*

d) *Fenomenele meteorologice* :

Curcubeul, Gerul, Grindina, Ploaia, Roua, Tunetul, Vîntul, Zăpada

e) *Lunile anului*

f) *Zilele săptămînii*

g) *Calamităţiile* :

Cutremurul, Sfîrşitul lumii

3. Vegetaţia :

a) *Arborii*

b) *Arbuştii şi subarbuştii*

c) *Plantele* :

Buruienile şi florile, Comestibilele, Textilele

d) *Ciupercile*

4. Vieţuitoarele :

a) *Vertebratele* :

Mamiferele :

Rozătoarele, Carnivorele, Omnivorele, Ierbivorele rumegătoare, Ierbivorele nerumegătoare, Insectivorele

Păsările :

Scurmătoarele, Înotătoarele, Picioroangele, Agăţătoarele, Răpitoarele

Reptilele
Batracienele
Peştii

b) *Nevertebratele* :

Artropodele : Insectele
Arahnidele
Crustaceele
Moluştele

5. Omul şi organizarea vieţii lui :

a) *Omul* :

Originea omului (a femeii), Părţile corpului (omenesc), Caracterele fizice, Defectele fizice, Funcţiile fizice ale femeii, Caracterele psihice ale femeii

b) *Organizarea vieții omului* :

Viaţa materială :

Focul, Metalele, Uneltele de muncă, Adăpostul, Îmbrăcămintea

Viaţa spirituală :

Cultura și arta, Instrumentele muzicale, Religia

c) *Neajunsurile omului* :

Bătaia, Bolile, Munca, Suferinţa (necazul, răbdarea), Zapisul cu dracul, Viciile

d) *Alte caracteristici, credințe, particularități și obiceiuri în legătură cu omul* :

Moartea, Norocul, Nunta, Profesiunile

6. Popoarele :

a) *Origine, caracteristici, atribute* :

Armenii, Bulgarii, Evreii, Grecii, Lipovenii, Nemţii, Turcii, Ţiganii, Sașii, Secuii, Ungurii

b) *Atitudinea popoarelor în diferite împrejurări*

c) *Dăruirea popoarelor.*

B. LEGENDE GEOGRAFICE ȘI TOPONIMICE 12256–12991

1. Apele :

a) *Bălțile*
b) *Fîntînile*
c) *Gîrlele*
d) *Izvoarele*
e) *Lacurile*
f) *Marea*
g) *Pîrîurile*
h) *Rîurile*

2. Colinele ; dîmburile ; măgurile ; movilele ; stolmiile ; valurile de pămînt
3. Dealurile ; muchiile
4. Drumurile
5. Fundăturile
6. Insulele
7. Locurile
8. Malurile
9. Munții ; coastele
10. Orașele ; tîrgurile
11. Pădurile
12. Peșterile
13. Pietrele
14. Plaiurile
15. Plajele
16. Podișurile ; platourile
17. Podurile
18. Prăpăstiile
19. Pripoarele
20. Rîpele
21. Satele
22. Șanțurile
23. Stîncile
24. Ţinuturile
25. Trecătorile
26. Văile
27. Vîrfurile ; piscurile
28. Zănoagele

C. LEGENDE ONOMASTICE 13011–13035

1. **Nume de familie**
2. **Porecle**

II. LEGENDELE MITOLOGICE 13055—13895

A. DESTINUL 13055–13069

1. **Ursitoarele**
2. **Prezicătoarele**
3. **Spiritele prezicătoare**

B. MOARTEA–MORŢII : 13079–13144

1. **Spiritele morţilor :**
   a) *Moroii* b) *Strigoii*
2. **Fantomele**

C. SPIRITELE NATURALE 13154–13286

1. **Spiritele apelor :**
   a) *Ştima apei* b) *Duhul apei*
2. **Spiritele minelor :**
   a) *Vîlva minei* b) *Călugărul Muntelui*
3. **Spiritele munţilor :**
   a) *Marzara* b) *Omul sălbatic*
4. **Spiritele nopţii :**
   a) *Omul Nopţii*
5. **Spiritele pădurilor :**
   a) *Mama-Pădurii* b) *Fata-Pădurii*
6. **Spiritele văzduhului :**
   a) *Ielele*
7. **Spiritele zilelor**
8. **Zînele**

D. METAMORFOZAȚII 13296–13338

1. Pricolicii
2. Strigoii, strigoaicele vii

E. DRACUL ȘI AVESTIȚA 13348–13446

F. FIINȚE CU DARURI MAGICE 13456–13509

1. Vrăjitoarele, vrăjitorii, vrăjitorie
2. Solomonarii

G. VIEȚUITOARE ȘI PLANTE MITICE 13519–13544

1. Viețuitoarele :

a) *Iornorogul* b) *Balaurii* c) *Șerpii care torc aur*

2. Plantele :

a) *Iarba fiarelor*

H. POPOARE MITICE 13564–13687

1. Căpcăunii **3. Piticii**
2. Netoții **4. Uriașii**

I. COMORILE 13697–13895

III. LEGENDELE RELIGIOASE 13925–14551

A. FIGURILE BIBLICE 13925–14144

B. SFINȚII ȘI OBICEIURILE LEGATE DE SĂRBĂTORIREA LOR 14134–14441

a) ***Originea sfinților*** b) ***Diferiți sfinți***

C. ALTE PRILEJURI DE SĂRBĂTORIRI ȘI DIFERITE PRACTICI 14451–14530

D. SĂRBĂTORIREA ZILELOR SĂPTĂMÎNII 14540–14551

IV. LEGENDELE ISTORICE 14571–16103

A. FIGURI ISTORICE FANTASTICE 14571–14615

B. FIGURI ISTORICE STRĂINE 14620–14642

C. REGII DACI 14647–14654

D. FIGURI ISTORICE ALE POPORULUI ROMÂN 14658–15445

1. **Căpetenii de răscoală**
2. **Haiducii**
3. **Voievozii**
4. **Domnitorii**
5. **Figuri feminine**
6. **Alte figuri istorice și locale**

E. EVENIMENTE ISTORICE ȘI LOCALE 15455–16026

F. AMINTIRI DIN TRECUT 16030–16103

SCHÉMA DE LA CLASSIFICATION DES LÉGENDES POPULAIRES ROUMAINES

Au cours des dernières dix années, l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie a élaboré la classification des légendes roumaines, dont l'auteur rend sommairement compte dans l'étude présente.

Après un bref exposé des principes de classement, on indique la conception technique qui présida à ce travail, le système de numérotage des types, ainsi que les sources bibliographiques des textes utilisés.

Quoique la mise au point du catalogue date d'une époque antérieure à l'élaboration des travaux internationaux portant sur le même problème, ses traits fondamentaux correspondent, en général, à ceux des schémas

devenus de nos jours classiques. Mais, à l'intérieur des grands chapitres unanimement adoptés, nous fûmes obligés d'avoir recours à un système classificateur propre, afin de pouvoir y inclure toute la gamme, si variée, de nos légendes.

I. *Légendes étiologiques*

A. Création du monde : 1. Créateurs : a) Dieu ; b) Diable. 2. Monde : a) voûte céleste ; b) terre ; c) eaux ; d) phénomènes météorologiques ; e) mois de l'année ; f) jours de la semaine ; g) calamités. 3. Flore : a) arbres ; b) arbustes et buissons ; c) plantes ; d) champignons. 4. Faune : a) vertébrés ; b) invertébrés. 5. L'homme et l'organisation de la vie humaine : a) l'homme (origine) ; b) organisation de la vie humaine (matérielle et spirituelle) ; c) peines de l'homme ; d) autres caractéristiques, croyances, particularités et coutumes liés à l'homme 6. Peuples : a) origine, caractéristiques, attributs ; b) attitude des peuples en diverses circonstances ; c) dons aux peuples (par Dieu). **B.** Légendes géographiques et toponymiques : 1. Eaux : a) étangs ; b) fontaines ; c) ruisseaux ; d) sources ; e) lacs ; f) mer ; g) petites rivières ; h) rivières. 2. Collines... 3. Monticules. 4. Chemins. 5. Culs de sacs. 6. Iles. 7. Lieux. 8. Rivages. 9. Montagnes... 10. Villes... 11. Forêts. 12. Grottes. 13. Pierres. 14. Près. 15. Plages. 16. Plateaux... 17. Ponts. 18. Précipices. 19. Pentes apbruptes. 20. Ravins. 21. Villages. 22. Fossés. 23. Rochers. 24. Contrées. 25. Passes. 26. Vallées. 27. Sommets... 28. Entonnoirs. **C.** Légendes onomastiques : 1. Noms de famille. 2. Sobriquets.

II. *Légendes mythologiques*

A. Destin : 1. « *Ursitoare* » (Parques, fées qui president à la destinée du nouveau-né). 2. « *Prezicătoare* » (qui prédisent l'avenir). 3. Esprits qui prédisent. **B.** Mort-morts : 1. Esprits des morts : a) « *Moroi* » (enfants morts non baptisés) ; b) revenants. 3. Fantômes. **C.** Esprits de la nature : 1. Esprits des eaux : a) « *Ştima apei* » ; b) « *Duhul apei* ». 2. Esprits des mines : a) « *Vîlva minei* » ; b) « *Călugărul Muntelui* », (le moine de la montagne). 3. Esprits des montagnes : a) « *Marzara* » ; b) l'homme sauvage. 4. Esprits de la nuit : a) « l'homme de la nuit ». 5. Esprits des forêts : a) Mère de la forêt ; b) Fille de la forêt. 6. Esprits de l'air : a) « *Ielele* ». 7. Esprits des jours. 8. Fées. **D.** Métamorphoses : 1. Loups garrous. 2. « Revenantes », « revenants » vivants. **E.** Diable et « *Avestiţa* » (son aide). **F.** Êtres doués de vertus magiques : 1. Sorcières, sorciers sorcellerie. 2. « *Solomonari* » (magiciens qui conjurent la pluie, l'orage, la, grêle). **G.** Êtres et plantes mythiques : 1. Êtres : a) « *Iornorogul* » (bœuf géant) ; b) dragons ; c) serpents qui filent de l'or. 2. Plantes : a) « *Iarba fiarelor* » (L'herbe magique). **H.** Peuples mythiques : 1. « *Căpcăuni* » (Ogres). 2. « *Netoţi* » (crétins). 3. Gnômes. 4. Géants. **I.** Trésors.

III. *Légendes religieuses*

A. Figures bibliques. **B.** Saints et coutumes liées à leurs fêtes : a) origine des saints ; b) divers saints. **C.** Autres occasions de fêtes et de différentes pratiques. **D.** Fêtes des jours de la semaine.

IV. *Légendes historiques*

A. Figures historico-fantastiques. **B.** Figures historiques étrangères. **C.** Rois des Daces. **D.** Figures historiques du peuple roumain : 1. Chefs de rébellion. 2. Heiduques. 3. Voïvodes. 4. Seigneurs. 5. Figures féminines. 6. Autres figures historiques et locales. **E.** Evénements historiques et locaux. **F.** Souvenirs du passé.

ASPECTE TEMATICE ŞI POETICE ÎN LIRICA NĂSĂUDEANĂ

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

Cîntecele de cătănie şi război la care ne vom limita în studiul de faţă ocupă un capitol special în lirica Năsăudului. Se poate reconstitui un tablou de viaţă, urmărind cu rigurozitate evoluţia lor tematică datorită aspectelor realiste multiple ce le conţin. Constituind expresia unor momente istorice din trecutul Ardealului, cîntecele de cătănie şi război prezintă şi o valoare documentară.

Universul în care se desfăşoară este cel obişnuit genului liric : agricol şi păstoresc. Termenii care abundă sînt însă cei agricoli.

Compoziţional, cîntecele prezintă numeroase acţiuni verbale legate de muncile cîmpului la care participarea eroului liric a fost intensă :

1. Plînğe-mă, mai̯că, cu dor,
Că ţi̯-am fost un bun feči̯or,
Ţi̯-am scos plugul din ogor,
Ţi̯-am arat, ţi̯-am semănat,
5. I̯ară cînd la sečerat
Eu̯ de̯-acasă am plecat.
(i. 16120, Ilva Mică)

Legătura dintre poetul popular şi mediul agricol care formează peisajul său de viaţă este atît de profundă încît regretul după acesta este pus în paralel cu regretul după membrii familiei :

1. Nu-mi̯ pare rău̯ că mă duc,
Cum îmi̯ pare după plug.
După plug şi după boi̯,
După părinţi amîndoi̯ ;
5. După plug, după tînje̯,
După mîndruliţa me̯.
(i. 4877, Şanţ)

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 3, p. 273–291, Bucureşti, 1966

Ocupația pastorală este oarecum tangentă comparativ cu cea agricolă, neconstituind în materialul existent o preocupare centrală a personajului liric, ci prezentîndu-se doar ca o constatare de fapte :

1 Čine̯-o făcut drum pe munte,
Nu l-o făcut de oi̯ multe.
L-o făcut de dus răgute ;
Nu l-o făcut de mńiori̯,
5. L-o făcut de dus feči̯ori̯.
(i. 16114, Ilva Mică)

Peisajul păstoresc, din cîntecul de mai sus, este un pretext pentru a scoate în evidență prin intermediul paralelismului adversativ stări de fapte dintr-o anumită perioadă de viață a feciorilor.

Munții sînt priviți ca un factor ajutător al tinerilor în încercările lor de a scăpa de această sarcină socială, nefastă, în timpul imperiului, iar mai tîrziu în România capitalistă. Aceste cîntece în care asupra elementelor naturii are loc operația de transfer metaforic sînt produsul unei idei generale, care se degajă din întreaga lirică populară românească : participarea intensă a naturii la orice eveniment omenesc :

1. Munte, munte pi̯atră sacă,
Lasă fiśiori să tre̯acă,
Să treacă la śi̯obănie,
4. Să scape de cắtuńie.
(mg. 576 I, Leșu)

Metafora cucului ca element rău prevestitor este prezentă și în cîntecele de cătănie. Calitățile de pasăre purtătoare de noroc sau nenoroc nu constituie o noutate, ci doar o adaptare la acest capitol al liricii populare :

1. *Cucule*, pasăre mîndră,
Vino pe Tirol și-m cîntă.
Căč azvară mi̯-ai̯ cîntat,
Pînă m-ai̯ văzut plecat.
(i. 16178, Șanț)

Tot cucul este cel care cunoaște perioada plecării în armată a tinerilor, ca o urmare a atributului său de prezicător, de aceea lui i se vor adresa feciorii pentru a afla timpul în care urmează să se despartă de locul natal :

1. Spune-mi̯ tu, *puiuț de cuc*,
Răgutele cîn să duc?
Răgutele mărg to̯amna,
Cîn îi̯ mai̯ fai̯nă vreme̯a.
5. Răgutele mărg amu,
Cîn să scutură codru.
(mg. 552 x, Ilva Mică)

La pregătirile de plecare un rol important îl au mama sau iubita băiatului. În apelativul acestuia către cele două personaje se desprinde o amărăciune resemnată :

1. Spală, *mamă*, hai̯nele,
Că să duc răgutele.
(fg. 5497 b, Șanț)

sau :

1. Eu̯ mă duc, *mîndră*, cătană,
Tu rămîi̯ și-m spală hai̯nă.
Spală-m i̯ute hai̯nele,
Că m-aștẹaptă trupele.
(mg. 556 r, Leșu)

Natura este, după cum am observat anterior, un participant nelipsit la jalea generală. Paralelismul dintre sentimentele omenești și aspectul mohorît al anotimpului în care are loc plecarea în armată constituie un argument pentru eroul liric de a putea considera fără rezervă o unitate indisolubilă între complexul său sufletesc și natura înconjurătoare :

1. Dọamńe-ntuńecaţ îs munţî,
Tọamna cînd să duc răguţî ;
Dọamńe întuńecaţ îs nori,
4. Tọamna cîn să duc fiśi̯ori.
(mg. 1231 b, Leșu)

În schimb, obiectele construite de om pentru ajutorul lui devin potrivnice cu ocazia acestor evenimente. Epitetele asociate trenului ne schițează un personaj greoi și sumbru, adiacent elementelor răului, ca în basmele populare :

1. Trenule, *mașină neagră*,
Te blẹastem-o lume întreagă.
Am să te blestem și eu̯,
C-ai̯ dus pe i̯ubitul meu̯.
5. Trenule, *cu rọate grele*,
Ai̯ umplut lumẹa de jele,
Pe mine de lăcrămele.
(i. 4788, Archiud)

Un alt element potrivnic este împăratul austro-ungar, urmare a unei realități istorice, prezent numai în acest capitol al liricii populare :

1. *Împărate, împărate,*
Nu mă străina departe,
Că n-am tată să mă cate,
4. Mai̯ca-i̯ slabă nu mă pọate.
(i. 9169, Prislop)

Evocative şi realiste, deşi schiţate în cîteva versuri, sînt tablourile care ilustrează evenimentele în urma celor plecaţi. Copiii nu-şi cunosc tatăl :

Copilaşi̯ mič pingă vatră,
Nu ştiu̯ čine le̯-o fost tată.
(mg. 542 t, Şanţ)

Femeile îşi plîng singurătatea :

M-am săturat de trăit.
Singurică pe pămînt.
(mg. 543 g, Şanţ)

Părinţii rămîn fără sprijin la bătrîneţe :

1. Astăz, mîne am să mor
Şi e̯u n-am nič un fičio̯r,
Să-m pui̯e mîna uşor
4. Să mă-ntrebe de če mor.
(mg. 554 cc, Leşu)

Acţiunea mîinii care atinge probabil fruntea bătrînului, asociată cu epitetul individual moral [1] „uşor" cu funcţiune de complement modal creează o notă de o deosebită sensibilitate şi duioşie.

Cel care pleacă este copleşit şi el de singurătate. În peisajul nou, străin, în care este transplantat el caută elemente asemănătoare celor cunoscute în ţara şi satul său. Dorul este atît de copleşitor încît el îşi reconstituie imaginea ţării cu ajutorul componentelor naturii, componente care au un caracter general :

1. Şi mă duc în ţări̯ străine
Unde nu cunosc pe nime.
Numa frunza şi i̯arba,
Cari pe to̯ată lume̯a.
5. *Numa frunza plopului̯,*
Pa marğine̯a Oltului̯ ;
Numa frunza de stănjar,
Care-i̯ pe întreg Ardeal.
Numa frunza de trifoi̯,
10. *Care-i̯ pin sat pe la noi̯.*
(i. 9145, Prislop)

Năframa se metaforizează în sol al dragostei, singurul care poate ajunge la locul necunoscut în care se află feciorul înstrăinat :

---

[1] Vezi Tudor Vianu, *Probleme de stil şi artă literară*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955, p. 36

1. Spală *năfrămuța me*
Care-am holteit cu ie̯.
Trimite̯-o pe șui̯erul vîntului̯
De̯-a-lungul pămîntului̯,
5. La po̯arta împăratului̯.
(fg. 13074 a, Ardan)

Sînt interesante de remarcat versurile care cuprind indicarea locului cătăniei. Precizarea vagă „De̯-a lungul pămîntului̯/La po̯arta împăratului̯" creează o atmosferă de basm, sugerînd în același timp însă și sentimentul unei depărtări care întrece firescul : o altă lume, cu alți oameni, cu alte legi.

Motivul identificării locului cu ajutorul elementelor generale ale naturii, precum și al comunicării cu ajutorul unui obiect oarecare se întîlnesc și în bocet. Este probabil ca apropierea tematică să fi facilitat vehicularea lor :

1. Ț̯-o sosî carče domne̯ască
Di la noi̯ să ti porne̯ască.
Să či dus' pă śei̯a lume
Uńe nu cunoș pă nime:
5. *Numai̯ frundza și i̯arba*
Pi care tătă lume̯a...
(bocet, fg. 7742 b, Gura Humorului, Suceava)

sau pentru al doilea motiv :

1. Să-m trime̯ată cămașa,
C-o fi ne̯agră ca tina
Și n-are čine̯-o spăla.
Și-napoi̯ i̯ar li̯-oi̯ trimite̯-o;
5. *Și li̯-oi̯ trimete̯-o pe lună,*
Di la mămuța lor če̯a bună
Și li̯-oi̯ trimete̯-o pe soare,
Că mămuța alt băiat n-are.
(bocet, fg. 3404, Fundu-Moldovei, Cîmpulung)

În evoluția tematică a cîntecului de cătănie intervin și contradicții între natura care intră primăvara într-o fază de reînnoire și bucurie și starea sufletească a eroului liric :

1. Vară, vară primăvară,
Mult mi-i̯ inima amară,
Unde văd că pluguri̯ ară
La holde de primăvară,
5. Numa i̯eu̯ străin de țară.
(i. 9124, Prislop)

Despărțirea de iubită este unul din motivele des întîlnite. În basme zmeul închide cîinii voinicului punîndu-le o piatră în ușă. Ideea revine și aici. Feciorul pune pentru siguranță o piatră în poartă fetei, sperînd că aceasta va constitui un obstacol în calea căsătoriei ei :

1. Cînd dę-acasă am plecat
Lăsai̯ mamă, lăsai̯ tată,
La pǫartă pusei̯ o pi̯atră,
Pe mîndra o lăsai̯ fată.
5. Cînd acasă am înturnat
Găsii pi̯atra răsturnată,
Pe mîndruța măritată.
(i. 9121, Salva)

Călcarea jurămîntului fetei ia proporții de cataclism :

1. Și prin carte če scria?
Se mărită mîndruța.
....
Și în sat cînd am intrat
Munți s-o cutremurat,
5. Văile s-o spăimîntat.
(mg. v. 1753 m, Mureșenii Bîrgăului)

Blestemul feciorului este demn de remarcat prin paralelismul perfect dintre versuri, precum și prin prezența unei rime bogate, mai rar întîlnită în poezia populară :

1. Ajungă-te, mîndră, ajungă,
Dorul męu pe cale lungă.
Cînd vei̯ merğe la fîntînă
Cadă-ți̯ vasele din mînă ;
5. Cînd te-i̯ pleca după i̯ele,
Rupă-ți-se din mărğele.
Culegînd mărğelele,
Rupă-ți-se değetele.
Sînğele-ți margă părău̯
10. Căč pręa mult tę-am i̯ubit i̯eu̯.
(i. 19156, Rebra)

Accentul principal în versurile care cuprind blestemul propriu-zis : 1,4,6,8,9, se axează pe forma imperativă a verbului, care orientează întregul conținut al versului. Poziția inițială a imperativului contribuie la accentuarea sentimentului exprimat.

Drumul spre război este tabloul unei cohorte de soldați posomorîți care mărșăluiesc zi și noapte spre a ajunge la o țintă ce n-o doresc :

1. — Căpitane Pavele,
Unde-ţi̯ duč cătanele?
— La războ̯i̯ săračele.
— Nu le duče pe drum tare
5. Că se îmflă la pičio̯are.
(fg. 11667 c, Coşbuc)

Nu există un discernămînt al cauzelor care declanşează războaiele, dar apar uneori licăriri de conştiinţa vinovăţiei celor care conduc popoarele, amestecul lor în dezlănţuirea acestor catastrofe mondiale :

1. Vai̯ sărači bărbaţi
Cum să duc ca grîori,
Blăstămîndu-şi părinţi.
Dar nu-s părinţi dă z'ină,
5. Că le pune puşca-n mînă
Şi-i̯ duc în ţară străină.
Că-i̯ de z'ină un om o doi̯,
Care̯-o început războ̯i̯.
(i. 9637, Sîngeorz-Băi)

Predomină totuşi cîntecele în care blestemul se îndreaptă cu vehemenţă împotriva părinţilor, consideraţi răspunzători de viaţa pe care o duc :

I̯ar sărač cătanele
Iş încarcă armele,
Blestemîndu-şi maičele.
(i. 9168, Prislop)

Întreaga greutate a războiului este dusă de simplii soldaţi, conştienţi de diferenţa socială pregnantă dintre ofiţeri şi trupă :

1. Ofiţeri mărg călare,
Noi̯ cu raniţa-n spinare;
Ofiţeri mărg călări̯,
Noi̯ cu raniţa-n spinări.
(fg. 5779 b, Şanţ)

Această diferenţă se continuă chiar şi după moarte :

1. De vede̯a morminţi̯ cu flori̯
Acolo sînt de mai̯ori̯;
De vede̯a morminte mič
Ačelea-s de fanterişti̯.
5. La cap o tablă bătută,
Într-o gro̯apă cîte̯-o sută;
La capăt pe tablă scrie,
Într-o gro̯apă cîte̯-o mie.
(i. 9051, Coşbuc)

Moartea este privită cu o tristețe demnă, fără disperare și zbucium. Mai mult chiar, intervine uneori conștiința cauzei morții, ca o consecință a dragostei eroului liric pentru satul natal, a locului care constituie pentru el universul său familiar :

1. Că de gręu mǫarte-am murit :
De plęasa paloșului
Și de pușca rusului̯
Și de dragul satului,
5. *Turmei̯ și a codrului̯.*
(fg. 13064, Sebiș)

Oarecum similar cu cîntecul „Ciobănaș de la miori”, ritualul de înmormîntare este înlocuit de elementele războiului. Obligativitatea îndeplinirii ritualului este privită ca un element social, făcînd parte integrantă din permanentul cotidian, deci necesitatea efectuării lor capătă o deosebită importanță :

Din loc de tras clopotu,
Da nęamțu cu tunu ;
Din loc de tras clopotile,
Dedęa nęamțu cu tunurile,
De urla și dęalurile.
(i. 5126, Bichigi)

Neîmplinirea ritualului nu eliberează sufletul, de aici rigurozitatea întîlnită în producțiile populare în legătură cu această temă :

1. La o tufă de viǫară,
O cătană stă să mǫară.
Nu pǫate muri̯ de mńilă,
Că n-are lumina-n mînă.
5. Nis′e lumn′ină d′e său̯,
Nis′e om din satul său̯ ;
Niče-o lumină de s′ară,
Nis′e om dintr-a lui̯ țară.
(mg. 1231 a, Leșu)

Aspectul casei părintești la întoarcere trezește sentimente de dezolare. Peisajul este complet schimbat și eroul nu mai recunoaște și nu mai găsește nimic din ceea ce făcea parte din lumea sa obișnuită. Cîntecul prezintă și o valoare documentară, indicînd, deși vag, perioada serviciului militar îndeplinit de tineri în timpul Imperiului austro-ungar :

1. Că de cînd ați̯ corporat
Părinți voștri̯-o murit,
Boi-n grajd v-o bătrînit,
Plugușoru̯-o ruğinit,
5. Bičiu̯-n cui̯ v-o putrezit.
(mg. 1755, f, Prundu-Bîrgăului)

La fel de dezolant este tabloul rezultatelor războiului. Invalizi şi neputincioşi, nu le rămîne alt ajutor decît să cerşească mila celorlalţi :

1. Čei̯ rămaşi̯ au̯ rămas morţi̯,
Čei̯ vi umblă pe la porţi̯,
Ca să-i̯ milui̯ască lumẹa,
4. Că i̯ei̯ nu mai̯ pot lucra.
(i. 9122, Salva)

Nu se poate face decît în mod oarecum arbitrar o periodizare a textelor de cîntece cu această tematică. Un indiciu, nu totdeauna sigur însă, pentru perioada Imperiului austro-ungar este termenul „împărate”. Cîntecele care cuprind acest termen le-am putea fixa în timpul imperiului, totuşi el este prezent şi în textele mai noi cu titlul : „Cîntec de război din 1941” (i. 9637 b, Sîngeorz-Băi). Prezenţa sa în acest cîntec este un anacronism, dar denotă puternica influenţă a cîntecelor tradiţionale, bine consolidate atît ca formă, cît şi ca schelet compoziţional. Uneori se poate face o periodizare pe baza relatărilor informatorilor, care indică, e drept aproximativ, vechimea cîntecului respectiv. Exemplu : „Din timpu războ̯ului̯ din 1941. Poate să hie mai̯ de mult melodia, da vorbele-s d-atunč” (mg. 554, e, Leşu).

Prin conţinutul lor, cîntecele de cătănie şi război prezintă interes şi pentru indicarea locurilor de peregrinare ale tinerilor luaţi în armată. Analizînd mai amănunţit, ne putem forma o imagine asupra absurdităţii pe care o prezentau războaiele duse de imperiu pentru concepţia lor de viaţă, precum şi totala ruptură între interesele imperiului şi cele ale românilor din Transilvania. Puşi să lupte pentru cauze complet străine, ei îşi iroseau mare parte din viaţă departe de locurile natale, în războaie ale căror cauze nu le cunoşteau niciodată :

1. I̯-aş căta pe drum în sus
Di la Italia-ntors.
I̯-aş căta pe drum în sus,
Pọate să hie la rus.
5. Să văd batîr pe Luca
Să-m mai̯ stîmpăr inima,
Eri̯ am căpătat carti̯a
Că l-o prins în Franţia.
(mg. 554 cc, Leşu)

Textul de mai sus ilustrează totala derută a eroului liric, care nu poate realiza unde şi pentru ce şi-a pierdut copiii.

Uneori precizarea locului de acţiune capătă un aspect ilariant prin absurdul asociaţiei de noţiuni :

1. În Turčia a tri̯a casă
Şăd ofiţeri la masă.
(i. 9130, Prislop)

sau :

Din Belgrad a tri̯a casă
Şăd ofiţeri la masă.
(i. 4880, Şanţ)

În genere tonul acestor texte de cîntece este sobru şi reţinut datorită tristeţei evenimentului evocat. Există şi un alt ton însă, întîlnit mai rar şi de presupus în cîntecele cu dată mai nouă, care bagatelizează într-o oarecare măsură sau adoptă o atitudine glumeaţă ce estompează amărăciunea despărţirii :

1. Cătuni-o̯-aş cătuni̯
Numa puşca de n-ar s′i̯,
De̯-ar fi̯ puşca de̯-ale verde
Şi compania de fete.
5. Eu̯ să fiu̯ serğent major,
Să comand mîndruţelor.
(mg. r. 1725 u, Prundu-Bîrgăului)

sau :

1. Du-mă, Do̯amne, la Constanţa
C-acolo-mi̯ plače armata.
C-am grăi̯ cu colonelu
Să nu-mi̯ bată băi̯eţelu.
5. Să nu-l pui̯e dğe planton,
Că-i̯ tčinărel şî i somn ;
Să nu-l pui̯e dğe planto̯an′e,
Că-i̯ tînăr şi să-n-ado̯armă.
(fg. 11707 d, Suplai)

Sînt foarte interesante de relevat adaptarea cîntecelor de la o tematică la alta, precum şi întrepătrnnderea între genuri a mijloacelor artistice de realizare. În capitolul, pe care l-am denumi cu tematică generală, există cîntecul :

1. Cît e Banatul de mare
Trei̯ feluri de drumuri̯ are.
Unu-i̯ drumul čel de fi̯er,
De treče trenul pe el ;
5. Unu-i̯ drumul čel de pi̯atră,
De čirculă lume̯a to̯ată
Şi mîndruţa cîte̯odată ;
Unu-i̯ drumu de pămînt,
De merg či̯obani cîntînd,
10. Băčiţele flui̯erînd.
(mg. 1979 a, Lupşa de Sus, Strehaia)

În capitolul de care ne ocupăm acest cîntec prezintă următoarea formă :

1. Cît îi̯ Rusia de mare
Numai̯ do̯uă drumuri̯ are.
Do̯uă drumuri̯ și̯-o cărare.
Și̯-o cărare cu nisip,
5. Unde merg fečiori̯ rînd,
Maiče după i̯ei̯ plîngînd.
— Merğeți̯ voi̯, maiče, înapoi̯,
Nu știți̯ unde merğem noi̯ :
Noi̯ ne dučem la războ i̯,
10. La războ i̯ și la bătai̯e,
Unde om cu om se tai̯e.
(i. 9122, Salva)

Construcția poetică a versurilor 2, 3, 4 se bazează pe repetiția unei noțiuni finale dintr-un vers, care se reia în următorul (anadiploză), adăugîndu-i-se un element nou, o altă noțiune : „Do̯uă drumuri *și̯-o cărare*" ; sau un epitet : „O cărare *cu nisip*". Pentru accentuarea realităților exprimate, poetul popular întrebuințează cu un deosebit efect sinonimia : „Nu științ̯i unde *mergem* noi, / Noi̯ ne *dučem* la războ i̯, / La *războ i̯* și la *bătai̯e*"... Sinonimia celor două verbe : a merge—a duce, precum și a celor doi termeni : război—bătaie are rolul de a aduce o notă în plus la reliefarea conținutului ce se vrea exprimat.

În cîntecele de cătănie pătrund formele artistice de realizare ale genurilor sau ale producțiilor folclorice cu care au o oarecare tangență din punctul de vedere al conținutului. Vom întîlni deci elemente de :

bocet și ritual de înmormîntare, datorită similitudinii de situații : moartea ;

blestem, pentru a putea exprima resentimentele împotriva războaielor și a celor ce le provoacă ;

ritual de nuntă ; în acest caz elementul tematic de legătură este despărțirea de locul natal ;

baladă : balada „Uncheșeii" sau „Moșneag bătrîn" este adaptată conform tematicii acestor cîntece datorită unui element comun : plecarea eroului la oaste pe un timp îndelungat.

Elementele de bocet sînt puncte de reper pentru cel care-i va căuta mormîntul :

1. Mai̯că, măiculița me̯a,
Cînd te̯-a păli̯ dor de mine,
I̯a drumuțu de̯-a lungu,
Orașele de̯-a rîndu,
5. Că pe mine mi-i̯ găsi̯
În fundu Itali

....

Mîndre semne mn'i afla !
La pčičio̯are
i̯arbă mare

Şî la brîu̯
holdă de grîu̯
10. *Şi la gît*
strat înflorit.
(fg. 13064, Sebiș)

Într-unul din textele de ritual al bradului din regiunea Hunedoara întîlnim aceleași imagini cu mici schimbări :

1. Soro, soro, draga mea,
Ro̯agă-če ğe mai̯că-ta :
Să i̯asă la mormînțel,
Să sameń'e flori̯ pă i̯el.
5. Că florile s-or înčinğe
Și mormîntu l-or cuprinğe.
La pis'io̯are, viorele
Şî la brîu̯, spis'e ğe grîu̯
Şî la brață, i̯arbă cri̯ață
Şî la păru-i̯ calapăr
(fg. 1818–19–20–21, Lunca Cernii de Jos, Hațeg)

Prin integrarea lor în conținutul cîntecului, acesta a cîștigat în plasticitate, în acțiunea de impresionare a spiritului.

Elementele de blestem sînt mult mai numeroase, fiind caracterizate în special prin forme imperative, asociate pe plan psihologic de un anumit sentiment, care încearcă să dirijeze acțiunea unor obiecte sau personaje, conform voinței eroului liric, ca o compensație a influenței nefaste a acestora asupra sa :

1. Hi-u̯-ai̯, Hitler, blastămat,
Multe inimi̯ ai̯ strîcat.
Și̯-ai̯ strîcat-o și pa mę
Și̯-ai̯ făcut din bună rę.
5. Să te bată Prečesta,
Că mi̯-am lăsat nevasta.
(i. 8947, Mocod)

sau :

1. Ardă-te focu, mașină,
Cînđ i̯eș go̯ală mi̯eri̯ mai̯ lină.
(fg. 5631, b, Șanț)

Din ritualul de nuntă au pătruns în textele discutate doar versurile referitoare la despărțirea de familie și casa părintească [2] :

---

[2] Exemplu :

Ia-ți̯ mire̯asă ziu̯a bună,
Di la steli, di la lună,
Di la mai̯cî-ta čea bună ;
Di la frunza čea de fag,
De la tatăl tău̯ čel drag ;
De la grădina cu flori̯,
De la frați̯, de la surori̯.
(ritual de nuntă, mg. 223 h, Buciumeni-Șomcuta)

Acest motiv se găsește însă și în bocet. Vezi pentru aceasta fg. 5268–69–70, Deia-Cîmpulung

1. Frunză verde lată, lată,
Cătana așa-i̯ jurată :
Pă tri ai̯ și jumătate,
Lasă mamă, lasă tată,
5. *Lasă frați, lasă surori,*
Grădina mîndră cu flori̯,
Lasă veri̯ și lasă vere
Și i̯e pușca cu oțele.
(i. 5000, Salva)

Repetarea continuă a versului „a lăsa'' creează o atmosferă de solitudine a celui care pleacă, căruia nu-i mai rămîne nimic din ceea ce consideră al său.

*

Ca mijloace de expresie artistică poetul popular prezintă întregul său univers cu simplitatea cunoscută poeziei populare. Lipsesc abstractul, generalizarea, totul bazîndu-se pe concretul vieții obișnuite. Propozițiile sînt, în genere, juxtapuse, redînd un ritm rapid, precipitare de acțiune, o stare concentrată, dar și ceea ce am amintit mai sus : o mare simplitate de exprimare.

Comparațiile sînt notații luate din lumea imediat înconjurătoare, de obicei între două obiecte concrete cunoscute,în special din domeniul agriculturii :

1. Pica frați mei̯ din gl̯oanță
Cum pică i̯arba de c̯oasă ;
Și̯-așa sta morți sara
4. *Cum* stă pologu[illegible]vara.
(i. 16160, Șanț)

Comparația este realizată cu ajutorul adverbului de mod „cum'', ocupînd o poziție inițială în versul care cuprinde termenul cu care se compară.

Uneori comparația se realizează în modul obișnuit vorbirii : „*este*... *ca*''. Exemplu :

1. Și-*s* fečiori prăvăliți̯
Ca niște butuč trăzniți̯ ;
Și-*s* fečiori răsturnați̯
4. *Ca* niște butuč uscați.
(i. 5126, Bichigi)

Termenul de comparat din primul vers este realizat în versul 2 și 4. Prima comparație redă o imagine de cataclism : moartea în război este ca un trăznet. A doua comparație este tabloul unei naturi moarte. Există o diferență de timp între cei doi termeni comparativi : primul se succedă cu rapiditate, spre deosebire de al doilea, care are un caracter static. Senzația diferenței de timp ne este sugerată de durata noțiunilor comparante.

În cazul unui element abstract, poetul popular simte necesitatea comparării acestuia cu un obiect concret foarte apropiat ocupației sale zilnice, cu scopul de a materializa abstractul, de a și-l apropia și explica :

1. Cătănia-i̯ *z'ug de̯ aramă,*
Trag voi̯niči făr di samă:
Cătănia-i̯ *z'ug de fi̯er,*
4. Trag voinis'i pînă pi̯er.
(mg. 504 c, Bichigi)

În cadrul celor două comparații, din versul 1 și 3, predicatul nominal are valoare de epitet. Numele predicativ fiind tot substantiv, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni de comparat [3].

În unul din cîntece întîlnim un mod de comparație care trezește oarecare semne de întrebare. Ordinea versurilor indică o creștere a comparației, care în realitate se prezintă sub forma unei descreșteri :

1. Fie, bade, *ca i̯arba,*
Că tot nu-i̯ ca dumne̯ata;
Fie, bade, *și o mie,*
4. Că nič unul nu-i̯ ca tine.
(mg. 543 h, Valea Mare)

Este evident faptul că o cantitate „ca iarba" este mult mai mare ca „o mie". Prezența acestei forme comparative poate avea următoarele explicații :

— necesitatea rimei,
— inversarea involuntară a versurilor de către informator.

Ca o construcție obișnuită liricii populare predomină *paralelismul*, în special paralelismul adversativ, ce realizează mai pregnant diferența dintre anumite acțiuni, fapt important pentru exprimarea conținutului special al acestor cîntece care, în genere, pun în contrast o stare prezentă și una viitoare sau o stare trecută și alta viitoare etc. :

1. Rămîi̯ sănăto̯asă, țară,
De̯-oi̯ trăi̯ te̯-oi̯ călca i̯ară;
Rămîi̯ sănătos, Arde̯al,
4. De̯-oi̯ trăi̯ te̯-oi̯ călca i̯ar.
(i. 9122, Salva)

sau :

1. De cît slugă și cătană,
Mai̯ bine-n codru cu pană.

---

[3] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 19.

Căč din codru vi acasă,
Din cătane nu te lasă;
5. Din codru vi la femei̯,
Din cătane stai̯ să pčei̯;
Din codru vi la copile,
Din cătane n-ai̯ scutire.
(i. 10206, Coșbuc)

Repetiția obsedantă a celor doi termeni ai paralelismului: codrul și cătănia, cărora li se adaugă o nouă relație, în cadrul fiecărui vers, creează o gradație comparativă, o creștere intensivă a diferenței dintre noțiunile comparate. Uneori repetiția este cu atît mai obsedantă cu cît pare a fi integrală, deoarece nu se schimbă decît partea finală a versului, singura care aduce un element nou:

1. Acolo mîndră-i̯ vede̯a:
Tot rînduri de tufe *mič*
Și mormînturi̯ de *voinič*;
Tot rînduri̯ de tufe *mari̯*
5. Și mormînturi̯ de *husari̯*;
Tot rînduri̯ de tufe *verzi̯*
Și mormînturi de om *vezi̯*.
(mg. 558 a, Leșu).

Repetiția în cazul de față notează și o creștere a ideii față de elementul precedent.

Pentru accentuarea discrepanței flagrante dintre cei doi termeni ai paralelismului, poetul popular introduce verbului forma negativă:

1. Čine̯-o făcut drum de munte,
Nu l-o făcut de oi multe,
L-o făcut de dus răgute.
Nu l-o făcut de mn'iori̯,
5. L-o făcut de dus fičiori̯.
(i. 16114, Ilva Mică)

Prezența negației face și mai contrastantă opoziția adversativă, întărind în același timp afirmația.

Repetiția, una din formele cele mai uzitate ale poeziei populare, se realizează nu numai în cadrul paralelismului de orice fel, ci și separat. Nu există o limitare a acestui procedeu doar la anumite părți ale propoziției sau frazei, el putîndu-se aplica fără excepție după necesitatea evidențierii unei idei sau alteia.

Uneori repetarea verbului creează o stare de tristețe intensă:

Tu te duč, bade, *te duč*,
Tu te duč, bade sărače.
(mg. 543 h, Valea Mare)

Această atmosferă se realizează şi prin asocierea conţinutului elementului nou din versul al II-lea : sărace. Reluarea pronumelui personal, „tu", situat în poziţie simetrică, dă naştere figurii de stil, obişnuită în folclor, tocmai ca rezultat al repetiţiei : anafora.

Repetiţia concentrează atenţia maximă asupra evenimentului pe care poetul popular intenţionează să-l prezinte :

1. Hai̯da, mîndră, să bem vin,
Vine trenu fîşcîin

....

Vine trenu şî mă dus'e,
Tu rămîi̯ scumpa me̯ duls'e ;
5. *Vine trenu* şi mă ie̯,
Rămîi̯ dragă singure̯.
(fg. 5610, Şanţ)

Repetarea subiectului însoţit de verb : *Vine trenu* convergă întregul cîntec în jurul acestei propoziţii, precipitîndu-l în acelaşi timp. Deşi sintactic celelalte propoziţii sînt tot principale, independente de aceasta care se repetă, datorită reluării ei capătă, sub aspectul psihologic, o anumită prioritate. Evenimentul principal este sosirea trenului care-l va despărţi de iubita lui.

Repetiţia complementului fixează atenţia asupra diverselor modalităţi de realizare a acţiunii, asupra elementelor adiacente părţilor principale ale propoziţiei. Repetarea complementului transferă atenţia asupra locului, modului, cauzei etc. efectuării evenimentului :

— repetarea complementului de cauză :

1. Şi nu pot mere *de dor* ;
De doruţu fraţilor,
3. De jale̯a părinţilor.
(i. 5126, Bichigi)

— repetarea complementului de timp alternat cu cel de scop :

1. Săras'i cum o pornit,
Din oraşe cu urît.
Pe bătutu dobi,
Pe suflatu trîmbiţi,
5. **Pe scurtarea vieţi** ;
Pe bătutu dobilor,
Pă scurtarea dzîlelor [4].
(i. 9161, Prislop)

---

[4] Acelaşi procedeu redus doar la repetiţia complementului de timp este întîlnit şi în bocet :

Pe če timp te̯-ai̯ pornit?
Pi-nverzitu cîmpului̯.
Pi cîntatu cucului̯,
Pi-nfloritu pomilor,
Pi sg'eratu mi̯eilor,
Pi sčiriptu păsărilor,
Pi-nverzitu codrului̯,
Pi aratu plugului̯.
(bocet, fg. 5240, a, Bucşoaia-Cîmpulung)

Partea finală a cîntecului este un paralelism între cele două complemente, de data aceasta la forma pluralului, ca o consecință a impulsului poetului popular de a scoate în evidență acțiunea prin multiplicarea elementelor participante.

— Repetarea complementului de scop (în cazul de față a propoziției finale):

1. Trenule, unde mă duč,
Pînă-n graniță la turč:
Să țin cai turčilor,
Să duc dorul mîndrelor;
5. Să țin cai de căpestre,
Să duc dorul la neveste;
Să țin cai de frîuță,
Să duc dorul la drăguță.
(i. 9161, Prislop)

Alternarea paralelă a celor două stări, una de natură psihologică și alta fizică, concretă, sugerează o notă de amărăciune mărturisită.

Elipsa predicatului, ca element asociat repetiției, este un rezultat al conciziunii maxime, caracteristică poeziei populare:

1. Pentru̯-o se̯ară-n șezăto̯are,
Șapte zile de-nčiso̯are;
Pentru̯-o se̯ară la mîndra,
Șapte zile carčera;
5. Pentru̯-o se̯ară la Maria,
Șapte zile pușcăria.
(i. 10205, Coșbuc)

Elipsa predicatului, în tot cuprinsul textului, accentuează opoziția paralelă dintre termenii paralelismului, realizată prin repetarea alternativă a complementului direct și indirect.

Simbolul, ca procedeu stilistic, revine cu elementele cunoscute în întreaga lirică și în poezia de cătănie și război: cucul, simbol al răului sau al binelui după prezicerile care i se atribuie, trenul, simbol al înstrăinării etc. Noutatea constă în apariția împăratului austro-ungar ca simbol al războiului, întîlnit numai în acest capitol al poeziei populare datorită specificului tematicii. Frecvența imaginii este destul de mare, ceea ce ne face să-i atribuim sensul de simbol: „O imagine poate să apară o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistență fie ca prezentare, fie reprezentare, ea devine simbol" [5]:

---

[5] Wellek-Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* [Teoria literaturii și metodologia studiului literar], Bologna, 1956, p. 6, apud Monica Brătulescu, *Contribuții la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureș*, în, „Revista de etnografie și folclor", t. 8 (1963), nr. 3—4, p. 103.

1. *Împărate, împărate,*
Pune pače nu te bate.
Că de cînd bătai̯e ţi
4. N-avem tată la copči.

sau mai departe în acelaşi cîntec :

1. *Împărate* struţ de mare,
Fač pe voi̯a dumitale,
Nou̯ă dor şi supărare,
Că ni-s bărbaţi pe cale;
5. Că mulţi̯ ai̯ dus di la noi̯,
Puţini̯ mai̯ vin înapoi̯.
(i. 9169, Prislop)

Ca tip de metafore deosebite se întîlneşte paralelismul negativ, după denumirea lui Roman Jakobson, care constă în „negarea stării metaforice în favoarea stării reale”[6].

1. S-o-ntunecat so̯arele.
S-a pornit coco̯arele.
Da ačele̯a nu-s coco̯are.
4. Cît rînduri de avio̯ane.
(i. 9053, Coşbuc)

După cum se observă, primele două versuri cuprind o afirmaţie, negată în ultimele, care ne dezvăluie adevărata realitate.

Din cele prezentate se poate deduce originalitatea acestor cîntece, care includ trăsături specifice nu numai pentru ţinutul Năsăudului, ci, după părerea noastră, pentru întreg Ardealul, diferite însă de celelalte, cu aceeaşi tematică din restul ţării, datorită unor condiţii social-istorice specifice, care le-au generat.

Avînd un caracter funcţional mult mai distinct decît al restului liricii, se cîntau aproape exclusiv cu ocazia plecării în armată (sau în război), ele au totuşi o formă compoziţională bine închegată şi nu pot fi considerate inferioare artisticeşte celorlalte cîntece cu o frecvenţă mult mai numeroasă.

ASPECTS THÉMATIQUES ET POÉTIQUES DANS LA POÉSIE LYRIQUE DE NĂSĂUD

Dans son étude «Aspects thématiques dans la poésie lyrique de Năsăud» l’auteur nous présente un seul aspect du problème, celui des chansons du service militaire et de la guerre. La plus grande partie du matériel folklorique qui forme la base de cette analyse date de la période de

---

[6] Roman Jakobson, *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*, 1963, p. 236, apud Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 98.

l'empire austro-hongrois. On peut aisément y voir le désaccord qui existait entre les intérêts de l'empire et ceux des Roumains de Transylvanie. Le matériel décrit ainsi les mécontentements au sujet du service militaire trop long et les images désolantes de la guerre au temps de l'empire. Les thèmes sont présentés dans leur évolution : depuis les préparatifs du départ au service militaire ou à la guerre, jusqu'au retour.

On essaie de fixer la date approximative de l'apparition de ces chants. Quelques motifs thématiques communs ont permis une comparaison avec d'autres productions folkloriques telles que la lamentation, le rituel de la noce, la ballade.

Dans la partie d'analyse poétique, l'auteur passe en revue les moyens artistiques caractéristiques des chansons mentionnées : la métaphore, la comparaison, la répétition, etc., leur forme de réalisation linguistique et les règles de la composition des textes.

En conclusion, ce matériel met en évidence certains traits spécifiques qui différencient la poésie lyrique de Năsăud, de celle du reste du pays.

UN IZVOR ETNOGRAFIC INTERESANT

N. SIMACHE şi V. STĂNICĂ

Izvoarele scrise, mai cu seamă în ultimele două secole, constituie o mare rezervă din care se pot extrage multe materiale ce interesează studiile etnografice şi folcloristice.

Dintre acestea, după părerea noastră, oferă date ce interesează îndeosebi pe etnografi şi folclorişti condicile şi caietele care au aparţinut odinioară vreunui boier, negustor sau preot. Scrise sub forma unor caiete sau registre, acestea cuprind culegeri de diferite „lucruri folositoare a fi ştiute de către un om'' — într-o epocă în care cărţile erau rare, medici aproape că nu existau — sau felurite socoteli personale ale proprietarului lor.

Conţinutul acestor miscelanee constă, de obicei, din : reţete medicale umane sau veterinare, reţete gospodăreşti, notări de venituri şi cheltuieli, copiile actelor din arhiva personală, diferite obiceiuri sau descîntece etc.

Condica, din care vom extrage unele date de medicină populară şi un descîntec, a aparţinut unui membru al familiei de boieri moldoveni Donici, şi anume lui Costandin, fost al treilea vistier, şi datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Astăzi ea se găseşte la Muzeul regional Ploieşti. Manuscrisul este legat în piele, cu legătura deteriorată şi cuprinde 106 file, avînd dimensiunea de 31,7 × 10,8 cm.

Sînt scrise, probabil, între anii 1769 şi 1794 203 pagini din condică, restul de 9 au rămas nescrise, aceasta pentru că cel ce a folosit-o a împărţit-o pe grupuri de foi pentru variatele însemnări ce avea să le cuprindă şi acolo unde nu s-a completat au rămas pagini albe [1].

Asupra scrisului se pot face următoarele observaţii mai importante : condica a fost completată de 4 mîini diferite, cu un duct bine format, dintre care unul, predominant de altfel, vădeşte o foarte bogată experienţă în scriere.

---

[1] Tot asupra modului de folosire a condicii amintim o însemnare de la pagina 4 : „Astă toamnă... s-au însămnat pe un terfelog săpt. 7277 (1769) şi acum s-au scris în catastihu''. Aşadar, Donici îşi făcea însemnările pe un carnet de buzunar, pe care le trecea mai pe urmă în „catastihul'' de care e vorba.

Dintre caracteristicile ortografice menționăm lipsa literelor ѣ, ь, ы, ѫ, care sînt înlocuite astfel : ѣ cu ꙗ și ε [2], dar mai ales cu cel din urmă ; ъ cu ь sau se omite ; ы cu ꙟ (la începutul cuvintelor) [3] și ъ sau и în mijlocul lor [4] ; iusul mare cu ъ. Merită să mai fie amintit faptul că ꙗ final are valoarea fonetică a lui ĭe [5], sau prezența lui ъ final în suprascriere [6].

În ce privește conținutul, fără a intra în amănunte, acesta este următorul : socoteala oilor, a vitelor mari, a stupilor și a altor venituri ; plata oamenilor tocmiți (ca ciobani, stupari, argați etc.), evidența țiganilor robi și copiile actelor ce se referă la aceștia ; copiile documentelor pentru moșiile ce le stăpîneau și, în sfîrșit, rețete medicale și un descîntec pentru copii.

Conținutul amintit ne probează că această condică era în același timp un registru de socoteli, un rețetar și, ce este mai important, un fel de catalog arhivistic (întrucît reproduce textul arhivei personale).

În ceea ce privește rețetele ce le găsim aici, le putem împărți în trei categorii : prima, mai mult de natură magică (de exemplu cea recomandată pentru durere de ochi (II) sau ,,cînd se smîntește fimeia și va să piarză") ; a doua care folosește plante sau produse alimentare (făină, vin, ceapă, miere, ouă etc.) [7], empirică i-am spune, și, în sfîrșit, ultima, care cuprinde rețete farmaceutice ale vremii, într-o măsură mai mare sau mai mică vulgarizate [8].

Descîntecul ce-l cuprinde condica ni se pare foarte interesant atît prin întinderea și complicația sa, cît și prin originalitatea sa. Din cîte cunoaștem [9], ceea ce pretinde a lecui acesta la copiii mici ar fi o epilepsie, dat fiind că o denumește ,,zburătoriu" și întrucît în decursul practicii descîntecului și chiar în partea sa cea mai importantă apare îngropatul unor obiecte ce au servit la ,,curățirea de boală".

Redăm mai jos textul rețetelor (p. 142—150) și descrierea actului magic al descîntecului amintit (p. 151—154) pentru a servi, eventual, unor studii speciale și pentru a mări cunoștințele ce le avem asupra practicii medicale vechi la noi și, în general, asupra modului de trai al poporului român în decursul veacurilor.

*

Doftorii de cîteva pricini de întîmplări de boali care fieștecare boală arată și numile și doftoria cu ce va să se mîntuiască.

---

[2] Astfel apare цн(р)дꙗ (p. 172, r. 18) și цн(р)дε (p. 173 r. 4).

[3] Am întîlnit aici și un caz deosebit de rar, și anume—folosirea lui ꙟ la sfîrșit de cuvînt: ноаꙟnoi — (p. 166, r. 16).

[4] De exemplu cuvîntul кътε (p. 164, r. 13) sau ꙟнг(р)ошн(н)дȣ(с) la p. 146, r. 12.

[5] Spre pildă, vezi съ Фїꙗ — să fie — (p. 164, r. 16) sau în alte texte Manaciꙗ pt. Manasie.

[6] În cuvîntul тоа(мнъ) la p. 168, r. 2.

[7] De pildă rețeta pentru năjit, vinile ce nu slujesc, de vintre.

[8] Exemple : cele de frenţă, de durere de ochi (I), alefiuri etc.

[9] Am fost informați asupra acestui lucru de către N. Mironescu, căruia îi aducem mulțumiri și pe această cale.

De rastu [10]

Coaja frasănului, ce dedesuptu luîndu-o, să o herbi cu vinu albu, să o bei.

De măseli

Jeliș [11] să-l herbi cu o litră tare de vinu și, punîndu-și ca o fasolă de rășină, hertura jeleșului cu oțăt, să ții pe măse.

De dureri de dinți

Chiclăzăru [12] pisatu și, punîndu-l în rachiu să să topească, să-și speli rădăcina gingiilor bini și tare și să ție și în gură în cîteva rînduri.

De tusă

— Cîteva dramuri bumbac nou, afumîndu-l bini cu tămîie albă, să-l puie la cheptul golu.

— Cîtăva iarbă dulce [13] și iarbă mare [14], tij [15], smochine tij, candie tij și puindu-le într-o oală, toate la un loc, cu 2 ocă apă, să le hiarbă prea bini și caldă apa aciasta să o bea în loc de ciaiu.

De rană alefiiuri

Drammuri	
20	său de la rărunchi de oaie
10	untură de găină niagră
10	untu de vacă proaspătu
10	undelemnu bunu
5	ciară curată, acesti alefii sîntu dulci, dar de vrii sa fie mai tare să mai adaogi și de
1	para sacîz albu și de
1	para tămîie albă și de
1	para rășină albă, cari aceste, amestecîndu-se toate la un loc și punîndu-se într-un săhanu [16] pe jeratic, îngroșîndu-se, să faci alifie și pui pe rană sau pe rane pe petici deasupra ranelor cîte și sîntu.

De dureri de picioari

Falca porcului dedesupt să o sfarmi, să-i scoți măduha și cîndu va fi săninu, să se ungă pe picioare.

---

[10] Rast = umflarea splinei.

[11] Jaleș = plantă erbacee din familia labiatelor.

[12] Chiclazăr = piatră vînătă.

[13] iarbă dulce, poate fi ferenguță sau, eventual, rourica (vezi Z. Panțu, *Plantele cunoscute de poporul român*, ed. a II-a, București, 1929, 424 p.).

[14] Iarbă mare = lacrimile Elenei, sau ochiul boului (*Inula Helenium*).

[15] Tij = de asemenea, iarăși.

[16] Săhan = vas de bucătărie din aramă sau cositor, se folosește la copt sau încălzit

De păru ce să faci la degite

Frunză verde de Crimu[17] să o herbi cu apă, punîndu și ceva său de oaie și făină de grîu de vară, numai pravul și, herbîndu toati la un loc, să întinzi pe o petică, să le ţi la păru degitul împregiur.

Cîndu este carne re pe rană

Piatră vînătă să arzi pe vatra focului și pisîndu-o bini, vii prisăra rana și pui și alefii pe o petică și vii puni-o deasupra ranii și vii mai lega-o cu alta mai mare.

De rana orbalțului[18]

Stafide și miță[19] negre hăcuite[20] bini și gălbenușuri de oaă amestecîndu-se, să le puie pe rana orbalţului.

De dureri de ochi

Șofranu și gălbenuș de ou și apă de trandafiru și o băcăţe piatră acră arsă pe vătrariu și, amestecîndu-se toate la un loc și cu ghilială[21] muetă în apă, să se puie pe peteceli și să se puie pe ochi ghiliala tot în apă de trandafir să se moaie.

Tij pentru dureri de ochi

Puiu de șoarece golaș și arzîndu-l bini, făcîndu-se scrumu, să-l și ciarnă pen petică, să puie scrumul în ochi.

De frenţă[22]

2 dramuri rută[23] să o pisezi bini într-o piuliţă, să iasă zamă; pol[24] dramu piatră vînătă pisată.
5 dramuri piatră acră tij;
5 dramuri zmîntînă proaspătă de vaci;
5 dramuri făină de grîu de vară, care, aceste amestecîndu-se toate la un loc, să faci hapuri și să ei sara 3 și dimineaţa 2 și să te păzești de acrime, de răcială, de săratu, de vinu și de rachiu.

De albaţă

Măse de porcu sălbatic să o pisezi bini cu zăharu de ghiaţă și făcîndu-se pravu, să pui la zi în 3 rînduri în ochi.

---

[17] Frunză verde de Crim = probabil crin.
[18] Orbalţ = plantă erbacee veninoasă, *Actaea spicata*.
[19] Miţă = lînă.
[20] Hăcuită = tăiată în bucăţi, aici scărmănată.
[21] Ghilială = pînză albită.
[22] Frenţă = sifilis.
[23] Rută = plantă erbacee sublemnoasă, *Ruta graveolens*.
[24] Pol = jumătate.

De giunghiu

O mînă de spănțu [25] să o herbi cu apă și, după ci-a herbi, să faci apă în 3 părți și în o a 3-a parte să pui mieri și mai herbîndu, să să îngroașă și întinzîndu-se pe o petică să puie în locul giunghiului.

De bube

Miedzu de pîine dospită muetă în fieri de bou și să să legi.

De buboi

Său de oai nesăratu, de la rărunchi, și smoală de corabie pisată bini, să să facă alifii, să se puie în vărvul buboiului, că-i tragi inima.

Pentru coptu mai în grabă a buboiului

1 lingură de untdelemnu și
1 lingură de mieri și
2 gălbenușuri de ou și
1 mînă făină de grîu de vară cernută bini și, bătîndu-se toate la un loc, îngroșîndu-se, să se întindă pe o petică, să o puie deasupra smoalii.

Vinile ce nu slujesc

Rîme să le speli cu vinu albu și puindu-se într-o steclă, 1 parte rîme și 3 părți undelemnu, să șadă 20 de zile la soari și apoi să se ungă.

Cîndu să sminteşti fimeia şi va să piardză

Pieli de șerpe să se ardă și, făcîndu-se pravu, să o bia cu vin albu.

De înfrîntură

Linte hiartă cu apă și cu untdelemnu mult și dzama să o bia și să și mănănce și să să și legi pe dedesuptu cu linte caldă.

De năjitu [26]

Rîme spălate cu vinu albu să le pui într-o ciapă scobită și, învălind-o cu cîlți uzi, să se coacă în spuză și cocîndu-se bine scoati-o de-n spuză, să storci 3 picături într-o ureche și 3 în alta.

De vintre [27]

Pătlăgică fiartă bini cu apă, să-i bia zama.

---

[25] Spănț = spînz, plantă erbacee (*Helleborus purpurascens*), se folosește în popor la tratamentul dalacului la cai.

[26] Năjit = otită externă, aprindere de urechi.

[27] Vintre = popular mațe, aici durere abdomenală.

De umflătură care nu să știe de ce esti

Făină de grîu curatu de vară cernută și mieri și gălbenuș de ou, făcîndu pliașcă, să legi la locul înflăturii.

Pe cine doru mînule și picioarile

Ciară curată și gălbănuș de ou și său de oai și untdelemnu, ungîndu-se, să se învăliască să asude.

De chelbi

Oțătu tare de vinu să speli capul bini și, frecîndu și rădăcina de trestie, să o amestici cu untdelemnu și, adesă, să să ungă.

De dureri de boașă [28]

Mieri și gălbănuș de ou și făină de grîu curatu, bătîndu-li la un loc, să legi la boașă.

De dureri de oasă

Muștaru și mieri și untu la un loc să se hiarbă și făcîndu pliașcă [29] unde va fi durere să să legi.

De dureri de capu

Undenaftu [30] și untu și gălbănuș de ou, amestecîndu-se la un loc și bătîndu-se la un loc, se vor îngroșa și să li întinzi pe o petică și să o pui în moale capului.

Cini merge desu pe afară pentru udul

3 dramuri trandafiru verde
3 dramuri mintă
2 dramuri mărariu sămînță
2 dramuri sămînță ridiche
3 dramuri sămînță de inu, făcîndu-se de toate acestea magiun, să ia sara și dimineața.

Pentru oprirea udului

6 vedri apă curată și 3 vedri lapte dulci de vacă să să undezască [31] și, turnîndu-se într-un feredeu, să șadă acolo păn s-o răcori apa și în feredeu să bia ș-aceste :

20 dramuri migdali să le chiseze și

50 dramuri nalbă mare să o hiarbă și cu zama nalbei puindu și untul de migdali în apă să bia sara și dimineața.

---

[28] Boașe = testicule.

[29] Pleașcă = cataplasmă, oblojeală.

[30] Unt de naft = terebentină.

[31] A undezi = a da în clocot.

Pentru scaoterea flegmii

25 dramuri săminic.
20 dramuri zăharu de ghiață
6 dramuri sacîzu, acestea să se chiseze la un loc, apoi să se puie în pol ocă mieri curată și, amestecîndu-se toate la un loc, să le faci magiun și să ei sara 3 dramuri și dimineața 2 dramuri.

Pentru vătămătură

Săcară să se rășnească îndărăptu și aluatul ei să-l frămînte pe pragul ușii, muindu-l cu oțăt tare de vinu și nu cu apă și făcîndu turta mare cît să-i cuprindă totu păntecele, apoi chisindu sacîzu bunu și tămîie albă și momia și canfură și să preseri turta și să să înfeși și apoi să șadă înfășetu 3 zili în patu neclintitu și după împlinirea șiderei acestor 3 zili la pat, apoi să să tragă pe tot pănticile și pe piciori cu untdelemnu și iar să mai șadă 3 zili în casă la căldură și chisindu iarba lui Tatinu[32] bini, să o tindă pe o petică cîtu să cuprindă numai buricul și puind-o pe buric amestecată iarba lui Tatinu cu mieri, să o puie pe buric și cu o miniștergură[33] să legi iarba lui Tatinu foarte bini să nu cadă nici să să mute de-n loc pînă într-aceli 3 zili și să va mîntui.

*

Descîntecu pentru pruncii mici ce să bolnăvesc de zburătoriu; și-l farmă și-l zdrobești care cu aciastă orînduială să faci întîi să să caute.

1 mlădiță de măcieș driaptă detr-o vară cu care să măsoară pruncul în lung cîtu-i de naltu și să-l spintece drept pen mijloc și amăndoaă capetelie să le lasă cîte de 2 degite nespintacate și apoi să pitriacă pruncul în 3 rînduri pen spintecătură, dela capu spre picioari, și la petrecutu să dzică : cîndu s-a faci acestu măcieș copaciu mare și s-a prinde și a înfrunzi și a înflori și a faci măcieși și le-or culegi oamenii și le-or mura și le vor mînca, atunci tu cias rău cu zburătoriu să-l mai găsești pe (cutare), atunce și nici atunce.

2 firuri de mătase roșii ; cu una să măsoare pruncul în lungul trupului de-n creștitu pînă în vîrvul degetilor picioarilor și cu alta să-l măsoare în stînjănu, adică în curmedziș și să dzică : cîndu s-a mai faci această mătasă sculu și or mai purta-o armenii de vîndutu pen sat și or mai cumpăra-o fimeile și or mai coas-o alticu și stanuri și or purta-o și or rumpi cămeșile, atunce să-l mai găsăști tu cias rău cu zburătoriu pe pruncul cutare, atunce și nici atunce.

2 firuri de tortu de învățătura unii copile mici și iar să-l măsoare pe pruncu ca și cu mătasa și să dzică : cîndu s-a mai faci acestu tortu sămînță și l-or ara și l-or sămăna oamenii și s-a crăști și l-or culegi și or topi-o și or toarci-o și or țes-o și or purta-o oamenii, atunce tu cias rău cu zburător să-l mai găsești pe pruncu acest, atunce și nici atunce.

---

[32] Jarba lui Tatin = *Symphytum officinale*, plantă erbacee care vindecă rănile (în medicina populară).

[33] Mîniștergură = prosop.

1 săcrieş de scoarţă să se facă şi, cîndu s-a faci, să dzică : cîndu s-a faci aciastă scoarţă copaciu mari şi l-or jupi oamenii de scoarţă şi le-or vinde în tîrg şi le-or cumpăra tîrgoveţii, atunce tu cias rău cu zburătoriu să-l mai găseşti pe acestu pruncu, atunce şi nici atunce.

1 acu nou mărişoru neumblatu la cositură să să găsască şi să dzică : cîndu s-a face acestu acu testea şi l-or purta oamenii pen satu de vîndutu şi l-or cumpăra fimeile şi or coasă cu dînsu, atunce tu cias rău cu zburătoriu să-l mai găseşti pe pruncul acesta, atunce şi nici atunce.

1 broască vie să să prindă şi să dzică : cîndu a mai învia aciastă broască şi mai faci puii săi, atunci să-l mai găsăşti tu cias rău cu zburătoriu pe pruncul acesta, atunce şi nici atunce.

2 peticuţă noaă să să mai caute şi iar să mai dzică ca şi la tortu cuvintele.

După acestea toate, să să ungă copilu cu untu sau cu untdelemnu piste totu trupul, pe la toate încheeturelile şi den cap pîră în tălpi şi apoi să-l ştiargă cu peticile aceste piste totu trupul şi să dzică acestu de mai gios descîntecu.

Apoi măcieşul să-l frîngă în 3—4 şi să-l legi cu mătasa şi cu tortul şi iar să dzică cuvintele lor a tuturor.

În săcrieş să puie în o peticuţă la scoarţa dedesuptu şi apoi să puie broasca cu faţa în sus şi să puie şi ceialaltă petică pe deasupra broascăi şi cu acul să pătrundă şi pen căpacul săcrieşului pe pen inima broascăi mai den a stînga şi pentr-amîndooă peticile şi pen scorţila dedesuptu şi pe urmă să legi şi măcieşul cu mătasa şi cu tortul de săcrieş şi cu toate acestea la un loc să-l descînte pe pruncu în 3 rînduri, întîi de-n creştitu pîră în degitile picioarilor şi apoi cruciş de vărvul degitilor mînii drepti, păr în degitile piciorului stîng şi la mîna stîngă şi la piciorul dreptu iar aseminea.

1 toporu să caute, cu care să sape o gropilă în locul unde l-au aflatu ontîiaş dată pe pruncu răul şi la săpatu să dzică : cîndu s-a faci acestu topor heru şi l-a vinde ţiganu şi l-or cumpăra oamenii, atunce şi nici atunce să-l mai găsască pe pruncul acesta răul.

Puindu în gropilă toati acestea, iar cu muchea toporului să bată lutul gropilii şi să dzică că maica precistă, că eu ţie ţ-am datu scoarţă de văndutu, broască de răcăitu, pui de măncatu, măcieş de ros, acu de cusutu, aţă de legatu, mătasă de cusutu, cu toporul ti-am bătutu, pămîntu te-ai făcutu şi de astăzi înainte cu pruncul acesta (cutare) triabă să n-aibi, ce să-l laşi vîrtos ca heru, tare ca oţălu, ca argintu lămuritu, ca aurul strecuratu ; ca maică-sa ce l-au făcutu, ca dumnăzău cu precista ce l-au ziditu şi l-au făcutu. Amin.

NOTE ŞI RECENZII

ANDRÉ HAJDU, *Vuriāš Foldjordji*, în ,,Études tsiganes",
Bulletin de l'Association des études tsiganes Paris, 1965, nr. 1, p. 54–60

Articolul are meritul de a prezenta un text de baladă populară ţigănească necunoscută pînă acum în publicistica de specialitate. E vorba de versiunea ţigănească a temei universale a ,,întoarcerii soţului", respectiv a varietăţii nr. 2 (întoarcerea soţului în momentul celei de-a doua nunţi a soţiei sale) din clasificarea, valabilă încă şi astăzi, a lui Willy Splettstösser (*Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur.* Teil I. Inaugural Dissertation, Berlin, 1908).

Din păcate însă, nota care însoţeşte textul cules este sumară şi neconcludentă, aşa încît se cere o substanţială punere la punct. Nu ne gîndim la relevarea unor erori de amănunt, de talia contradicţiei ce există, de pildă, între cele două afirmaţii privitoare la data culegerii (1956 sau 1965), ci la rectificarea unora, ce rezultă din interpretarea necorespunzătoare a tematicii, poeticei, genezei şi răspîndirii textului, în raport cu familia de subiecte din care face parte şi cu zona geografică şi culturală de care ţine, în aşa fel încît textul să dobîndească locul cuvenit în literatura de specialitate.

Începem cu detaliile de culegere. Autorul afirmă să fi cules textul împreună cu altul, intitulat *Porvitázo*, dar pe care nu-l publică, de la un *rom lovari*, numit Lajos Raffael, poreclit Čurka, de 30 de ani, din localitatea Csorna din R. P. Ungară. Cu toate că grupul *lovara* şi altele ce ţin de acelaşi strat de emigrare nu cunosc acest gen de cîntece epice, autorul nu este preocupat de insolitul situaţiei şi nu-şi pune problema provenienţei textului. Deşi ştie că în cadrul grupului întreg numai informatorul său deţine un asemenea text, nu adînceşte cercetarea în direcţia circumstanţierii acestei cunoaşteri. Faptul că textul a fost învăţat de informator de la un bunic al său din Slovacia (localitatea Szergeny) nu contribuie la clarificarea originii şi circulaţiei textului în folclorul ţiganilor din R. P. Ungară. Temeiurile lingvistice (folosirea formelor narative atemporale) care-l fac pe autor să presupună că informatorul (de fapt bunicul său) ar deţine textul de la unele grupuri de emigrare intermediare între stratul vechi, *rumungro*, şi cel nou, *vlax*, din care face parte şi *lovara*, pot fi juste, dar nu spun nimic despre provenienţa acestor grupuri, despre data aşezării lor în R. P. Ungară şi mai ales – ceea ce ne interesează în mod cu totul special – nu spun nimic despre cultura lor folclorică. Textul este, aşadar, lipsit de detaliile concret-istorice caracterizatoare.

Din această cauză, dar şi din pricina unei informaţii insuficiente în ce priveşte tematica internaţională a baladei populare, autorul nu reuşeşte să determine locul pe care textul îl ocupă în sistematica motivelor epice europene. El susţine că textul trebuie pus în legătură cu acele ,,belles histoires" medievale care povestesc aventuri de regi şi cerşetori şi se cîntau, pînă în secolul trecut, în bîlciurile Europei orientale şi se difuzau prin foi volante. Dar aceasta înseamnă a acorda unor motive poetice secundare (alegerea eroilor din lumea regilor de basm, travestirea eroului în cerşetor), o importanţă exgerată, substituindu-le de fapt conţinutului epic real al textului (întoarcerea soţului la nunta soţiei sale).

De asemenea, din aceeaşi cauză, autorul postulează posibilitatea de a găsi originalul textului său în Occident, în vasta literatură a ,,romanceros"-urilor. Afirmaţia şi-o susţine cu argumentul puţin convingător al menţionării în text a Italiei. Autorul uită, de asemenea, faptul că cea de-a doua baladă culeasă de la acelaşi informator (care nu cunoştea decît aceste două texte de acest gen) se apropie prin stilul, ca şi prin metrul său (4 + 6 silabe) de cîntecele epice balcanice şi că însuşi textul baladei sale trădează caracteristicile stilului liber (psalmodiant, cum îi zice el), care favorizează improvizarea, folosind poliritmia şi eterometria (versuri de 6—12 silabe).

În fine, interpretarea adjectivului ,,negru", aplicat consecvent de soţie soţului ei, drept dovadă pentru o eventuală opoziţie rasială între cei doi soţi nu poate fi luată în considerare.

Toate acestea fac să respingem în bloc afirmaţiile din nota autorului şi să încercăm valorificarea acestui atît de interesant material folcloric cu alte mijloace de investigare, mijloace derivate din însăşi tematica sa, respectiv prin analiza structurală a motivelor epice care compun subiectul şi prin compararea acesteia cu structurile similare la alte popoare.

Textul cuprinde 93 de versuri. Are trăsăturile caracteristice ale stilului oral (repetiţii de versuri întregi : v. 63 la 67 ; repetiţii de emistihuri, de obicei, vocative şi imperative : v. 23 la 30 şi 47, v. 21 la 27 şi 35 sau formule calificative : v. 3 la 7, 81 şi 83, v. 45 la 53, 60, 61, 62, 65, 66 şi 68 ; anadiploze emistihiale : v. 1—2, 13—14 ; anaforale : v. 11—12, 54—55 ; epiforale : v. 60—62 şi 65—66, v. 71—72 ; exclamaţii introducînd vorbirea directă : v. 7 la 13, 27, 47, 51, 63, 67 ; adjective fixe în repetiţii duble şi triple în cuprinsul aceluiaşi vers : v. 21, 27, 53, 61, 65, 66, 81 ; figura etymologica : v. 58). Conţinutul textului este următorul : Vuriaş Foldyordy citeşte o scrisoare şi plînge. Soţia sa, alba Katulişka, îl întreabă ce i s-a întîmplat. El se justifică spunîndu-i că e chemat la război pe frontul din Italia, pe termen de şapte ani ,,negri" şi şapte clipite. În continuare, se arată că ea l-a aşteptat cei şapte ani ,,negri", dar n-a mai răbdat şi cele şapte clipite, hotărîndu-se să se căsătorească cu un alt rege. Tatăl lui Vuriaş, de supărare, a luat sacul şi tîrnăcopul şi s-a dus la vie, smulgînd-o din rădăcină. Vuriaş se întoarce tocmai atunci de la război şi îl întreabă pe bătrîn de ce distruge via. Acesta nu-l recunoaşte şi-i spune că o distruge, deoarece fiul său Vuriaş e plecat de şapte ani ,,negri" la război în Italia şi n-a mai venit. Eroul îşi întreabă tatăl dacă şi-ar recunoaşte fiul, de s-ar întoarce cumva acesta acasă. Bătrînul numeşte semnul particular al copilului său (o rană dobîndită în copilărie) şi, cînd Vuriaş îşi desface haina şi i-o arată, se aruncă în braţele lui şi moare pe loc de bucuria revederii. După ce îi ascunde trupul în pivniţă, eroul se grăbeşte acasă. În drum întîlneşte un cerşetor, de la care află că tocmai atunci soţia sa îşi serba nunta cea de-a doua. Îi propune să-şi schimbe hainele şi, travestit în cerşetor, se duce la nuntă. Intră în bucătărie şi cerşeşte. I se dă un pahar cu vin, el mai cere unul, solicitînd permisiunea de a cinsti în sănătatea lui Vuriaş, dacă mai trăieşte, şi în amintirea lui, dacă a murit cumva. Permiţîndu-i-se, el aruncă în pahar inelul său. Mireasa, închinînd paharul primit de la el, la rîndul ei, rămîne cu inelul între dinţi şi-l recunoaşte. Mirele se scuză faţă de Vuriaş şi este iertat de acesta. Pe toţi ceilalţi nuntaşi însă, eroul îi decapitează.

Textul aminteşte, desigur, în liniile sale mari, numeroasele legende cărturăreşti vest-europene din evul mediu (tradiţii religioase, romane cavalereşti, compuneri cu caracter nuvelistic) studiate la sfîrşitul secolului trecut de I. Sozonovici (*К вопросу о зопадном влиянии на славянскую и русскую поэзию*, Varşovia, 1898, II: *Поэтический мотив о внезапном возвращении мужа ко времени сводьбы жены, собиравтейся выйти замуж за другого* p. 261—547) şi analizate, în vremea mai nouă, de John Meier (*Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*, vol. I, Berlin, 1935, nr. 11, : *Heimkehr des Ehemannes*, p. 94—105 ; nr. 12 : *Der Edle Moringer*, p. 106—121 ; nr. 13 : *Der Markgraf von Backenweil*, p. 122—133).

Mai multe similitudini se pot însă găsi în diferitele versiuni naţionale ale unei balade populare vest şi est-europene (Ramiro Ortiz, *Sul motivo folclorico del „Ritorno del marito"*. Tentativo di classificazione, în *Inchinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani*, Cluj, 1931, p. 320 — 331. Pentru situaţia acestei balade în Balcani : Rad. Medeniţa, *Муж на свадби своје жене „Ропство Іанковича Стојона" и варијатне*, în *„Прилози проучавању народне поезије"*, 1 (1934), p. 33—61) sau în diferitele versiuni ale eposului şi basmului eroic oriental (V. M. Jirmunski, *Сказание об Алпамыше и богатырская сказка*, Moscova, 1960. Pentru circulaţia internaţională a motivului, vezi şi : Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*. vol. V, Copenhaga, 1958, p. 123 : N681. Husband (Lover) arrives home just as wife (mistress) is to marry another).

Acesta este cadrul larg în care s-a dezvoltat şi balada ţigănească din culegerea lui André Hajdu, dar rădăcinile ei trebuie căutate nu în epica medievală şi nici în folclorul Europei centrale sau occidentale, ci în versiunile corespunzătoare din sud-estul european. În această zonă, balada soţului care se întoarce la nunta soţiei sale cunoaşte o amplă şi viguroasă reprezentare. O întîlnim în trei tipuri poetice distincte la neogreci, în cîte două la sîrbo-croaţi, albanezi şi români şi în cîte un tip la macedoromâni şi bulgari. Se află, de asemenea, la evreii sefardiţi din Balcani (Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, *A New Sephardic Romancero from Salonika*, în „Romance Philology", 16 (1962), nr. 1, p. 59—82) şi foarte probabil la turcii europeni din zona Ohrida (Rad. Medeniţa, *op. cit*, p. 55 : traducerea corespunzătoare a versiunii musulmane albaneze). În Ungaria această baladă nu se găseşte. Este clar deci, de la bun început, că textul lui Hajdu nu este un împrumut din folclorul maghiar.

Existenţa în cuprinsul textului a unor motive caracteristice pentru versiunile sud-est europene şi lipsa unor motive specifice Europei centrale (de pildă motivul saltului miresei peste masă în momentul recunoaşterii soţului, care apare în versiunea cehoslovacă ; să nu uităm că textul a fost învăţat de informator de la bunicul său, locuitor în Slovacia) ne fac să postulăm ipoteza după care textul ar fi fost împrumutat de la popoarele balcanice în mijlocul cărora a trăit respectivul grup de ţigani şi că ar fi fost asimilat încă înainte de stabilirea definitivă a grupului în Ungaria (unde a fost cules textul). Argumentul tematic principal este existenţa în cuprinsul textului a motivului „distrugerii viei" de către bătrînul tată, motiv neîntîlnit nicăieri în folclorul vest-european, fapt care l-a determinat pe Erich Seemann (*Zum Liedkreis vom „Heimkehrenden Ehemann"*, în *Beiträge zur Sprachwissenschaft und Volkskunde. Festschrift für Ernst Ochs zum 60. Geburtstag*, Lahr, 1951, p. 177) să considere variantele culese de la coloniştii germani din regiunea Gottschee (Iugoslavia, la graniţa dintre Slovenia şi Croaţia) în totală dependenţă (genetică, tematică şi artistică) de mediul şi tradiţia balcanică, iugoslavă în speţă. Motivul acesta se întîlneşte la neogreci, bulgari şi români.

Tot atît de caracteristic este şi motivul termenului dublu pentru care pleacă eroul la oaste şi din care soţia sa respectă numai prima parte. În cazul de faţă e vorba de şapte ani „negri" şi şapte clipite, iar soţia respectă numai cei şapte ani. O asemenea formulă apare numai în versiunile albaneze şi româneşti.

Recunoaşterea dintre tată şi fiu după cicatricea unei răni vechi, travestirea eroului în haine de cerşetor spre a nu fi recunoscut şi recunoaşterea cu ajutorul inelului aruncat în pahar nu sînt motive caracteristice. Ele reprezintă tot atîtea locuri comune ale folclorului universal şi nu pot constitui argumente valabile în discuţia de faţă. Singurele motive cu adevărat particulare sînt „distrugerea viei" şi „termenul dublu".

Dar lucrurile pot fi determinate încă mai precis. Astfel, motivul distrugerii viei pentru desherenţă pe linie bărbătească este absolut tipic pentru versiunea românească (tipul de sud : Banat, Oltenia, Muntenia, Dobrogea), în timp ce la neogreci şi la bulgari nu este generalizat, fiind atipic, întîmplător. În Bulgaria, de pildă, formula generalizată este întîlnirea cu tatăl, care ară în zi de duminecă. În afară de aceasta, rămînînd la acelaşi motiv, merită să fie menţionat faptul că numai în versiunea românească este generalizată întîlnirea dintre tată şi fiu, tatălui acordîndu-i-se rol de personaj principal (însuşi numele popular al baladei *Moşneag bătrîn* se referă la această situaţie). La neogreci şi la bulgari asistăm la întîlniri duble şi triple (cu tatăl, cu mama, și cu sora eroului), iar importanța maximă în desfăşurarea naraţiunii o are mama eroului. Şi în cîteva variante sîrbo-croate întîlnirea are loc la vie, dar nu este vorba de distrugerea ei, ci tocmai dimpotrivă, de îngrijirea ei, episod care nu se racordează la semnificaţia de bază a textului ; şi de asemenea nu e vorba de tatăl eroului, ci de mama lui : mama plînge, îşi taie părul şi leagă cu el viţa.

În ceea ce priveşte motivul termenului de înstrăinare, respectiv de aşteptare din partea soţiei, se pot de asemenea face unele precizări folositoare. Astfel, spuneam că acest motiv e întîlnit la albanezi (tipul italic) şi la români (tipul de sud). Însă, în timp ce la albanezi dubla înfăţişare a termenului nu are consecinţe asupra conţinutului, soţia aşteptîndu-şi întotdeauna soţul cu fidelitate deplină întreaga durată a termenului, numai la români aflăm motivul infidelităţii soţiei, ca în textul lui André Hajdu : ea aşteaptă partea mare a termenului (nouă sau şapte ani), dar nu rabdă partea mai mică a lui (cele nouă sau şapte zile adiţionale). Lucrul nu este generalizat în cadrul versiunii româneşti, reprezintă totuşi soluţia artistică cea mai masiv atestată.

Aceste apropieri, atît de intime prin specificitatea lor, par să arate că textul cules de André Hajdu a primit sugestii artistice foarte puternice şi întru totul caracteristice din partea versiunii româneşti a acestei balade. Se poate, aşadar, presupune că măcar o importantă, dacă nu chiar cea mai importantă, fază din evoluţia versiunii ţigăneşti s-a desfăşurat într-o perioadă cînd grupul etnic respectiv a locuit încă pe teritoriul ţării noastre. Versiunea ţigănească a lui Hajdu aduce şi unele elemente sud-dunărene, neîntîlnite şi în materialul românesc. Din această categorie face parte, de pildă, amănuntul semnificativ că tatăl eroului este numit ,,bătrînul paşă turc'', făcîndu-se astfel aluzie la realităţi caracteristic balcanice. De asemenea, în versiunea românească există unele motive şi teme ce nu apar în cea a lui Hajdu. Astfel, la români, eroul pleacă la oaste exact în momentul nunţii sale, realizîndu-se astfel o tensiune dramatică deosebit de sugestivă la debutul textului. În versiunea ţigănească aflăm că plecarea lui are loc la 17 ani de la nunta sa. Există, aşadar, între ambele versiuni luate în discuţie, o sumă de elemente convergente, precum şi altele divergente, care, analizate în fondul lor, par să arate că textul a fost împrumutat de grupul respectiv de ţigani de la slavii de sud într-o perioadă mai veche, cînd grupul a locuit în Peninsula Balcanică, că a fost apoi îmbogăţit şi probabil definitivat, prin contact direct cu textul românesc, atunci cînd grupul a trecut prin ţara noastră şi că a fost transportat, în cele din urmă, în Slovacia (unde însă n-a suferit influenţa versiunii locale, caracterizată prin prezenţa motivului saltului peste masă) şi apoi în Ungaria, de unde a fost cules şi unde este stabilit astăzi acest grup de ţigani. În acest fel, istoria textului ar reproduce întocmai direcţia mişcării migratoare a grupului în zona sud-estului european ; istoria artistică a textului serveşte la reconstituirea istoriei însăşi a grupului.

Pentru o asemenea încheiere pledează şi marele număr de termeni slavi detectaţi în limba textului (trobuj, krejes şi kraja, kirçima, slobodij, lozovin, trasta, pohari), care au putut fi asimilaţi, mai ales în mediul slav sud-dunărean, dar şi din limba română (a trebui, crai, cîrciumă, slobod, lozie, traistă, pahar).

Textul cules şi publicat de André Hajdu întregeşte cunoştinţele noastre cu privire la difuziunea europeană a acestei balade şi, dacă ar fi fost prevăzut cu toate datele necesare unei cercetări adecvate, cu siguranţă că ar fi constituit un aport pozitiv şi remarcabil. Aşa însă, problema lui rămîne deschisă. Numai consolidată prin noi cercetări la faţa locului, ipoteza noastră asupra genezei şi răspîndirii textului ar putea să se transforme într-un adevăr obiectiv şi să devină un bun ştiinţific cîştigat al folcloristicii comparate contemporane.

Adrian Fochi

M. GUBOGLU, *Din călătoriile lui Evlya Celeby în Transilvania*, în Acta Musei Apulensis „Apulum V" (1964), Arheologie-istorie-etnografie, Bucureşti, 1965, p. 347–374 (Muzeul regional Alba Iulia)

Prin valoarea cuprinsului său, îndeosebi în ceea ce priveşte studiile şi cercetările de arheologie şi istorie, „Anuarul Muzeului regional Alba-Iulia" se înscrie printre publicaţiile de înaltă ţinută ştiinţifică apărute la noi în ultimul timp.

Valoarea „Anuarului", din punct de vedere organizatoric, se datoreşte celor doi redactori: prof. I. Berciu şi Al. Popa — de asemenea autori de studii preţioase în cuprinsul anuarului, — care, cu un deosebit discernămînt ştiinţific, au selectat conţinutul volumului în ceea ce priveşte arheologia şi istoria, asigurîndu-i totodată o elegantă prezentare grafică.

Cu toate acestea, considerăm că avem datoria, fără ca prin aceasta să ştirbim cu ceva valoarea globală a „Anuarului...", să atragem atenţia asupra a ceea ce credem că este o scădere a volumului, şi anume ponderea redusă a părţii etnografice. Aceasta cu atît mai mult cu cît zona Alba-Iulia şi zonele ei limitrofe prezintă un deosebit interes din punct de vedere etnografic.

Din cele 661 de pagini ale „Anuarului...", dintr-un total de 31 de studii şi 16 note „comunicări" cu caracter ştiinţific, doar 5 articole au caracter etnografic, şi anume: M. Guboglu, *Din călătoriile lui Evlya Celebi în Transilvania*, de care ne ocupăm în prezentarea de faţă; I. Chelcea, *Cercetări etnografice în bazinul Zlatnei şi valea Ampoiului. Mocanii*; N. Dunăre, *Probleme de etnografie în ţinutul Alba-Iulia*; O. Pernicek, *Colecţia de cămăşi femeieşti din secţia etnografică a Muzeului regional Alba-Iulia*; N. Dunăre, *Cercetări etnografice complexe în valea mijlocie a Cernei (Hunedoara)*.

În afară de articolul lui M. Guboglu — articol care nu are pretenţii etnografice — privitor la relatările cunoscutului călător şi cronicar turc asupra Transilvaniei de la jumătatea secolului al XVII-lea, celelalte articole etnografice au, din păcate, mai mult un caracter descriptiv, aducînd doar un aport faptic şi nu suficient de reprezentativ. Încercările de interpretări nu ţin seama de economia lucrării. Există şi cazul în care conţinutul într-o mare măsură ia forma unui raport de activitate, cum se întîmplă cu o parte din articolul lui N. Dunăre privitor la cercetările complexe din Valea mijlocie a Cernei. Alteori, frazele nu sînt suficientde cizelate, creînd echivocuri stilistice, cum se întîmplă în articolul lui I. Chelcea despre *Cercetările etnografice în bazinul Zlatnei şi Valea Ampoiului*, unde întîlnim expresii ca: „El [cuptorul] era de formă sferică, boltit, eliberînd fumul pe gură, oprindu-se deasupra de o construcţie anume făcută ca să împiedice o eventuală aprindere a casei prin scînteile de la foc numite şi « targă » (în alte părţi — « băbură »)".

Mult mai interesant, fără pretenţii hazardate, ne pare articolul Oliviei Pernicek, privitor la prezentarea muzeografică a colecţiei de cămăşi femeieşti din patrimoniul acestui muzeu.

În schimb, M. Guboglu, istoric, specialist cunoscut în domeniul orientalisticii, fără veleităţi de etnograf, publică un interesant articol privitor la călătoriile întreprinse pe la jumătatea secolului al XVII-lea în Transilvania de Evlya Celebi, deosebit de valoros şi din punct de vedere etnografic prin sesizarea şi prezentarea unor date etnografice referitoare la Transilvania, destul de puţin cunoscute la noi.

Arătînd importanţa *Cărţii călătoriilor* (Seyahatname) a cunoscutului călător şi cronicar turc „ca izvor istoric atît pentru istoria României, cît şi a altor state", noi adăugăm şi ca izvor etnografic, M. Guboglu subliniază faptul că nici pînă astăzi din această valoroasă lucrare „nu exsită o ediţie ştiinţifică, bazată pe critica manuscrisului original". Pentru aceasta, de la început, autorul face o sumară trecere în revistă a datelor publicate în străinătate sau în România cu privire la Evlya Celebi şi opera sa, cît şi asupra a ceea ce, în mod fragmentar, s-a publicat din manuscrisele acestuia.

Din cauza caracterului său limitat numai la Transilvania, în articol sînt prezentate numai date cuprinse în volumele VI şi VII ale *Cărţii călătoriilor*, de interes istoric şi în aceaşi măsură etnografic. Relatările, selectate, privesc în general Transilvania şi în mod special Cetatea Alba-Iulia (Erdel-Belgradi) pentru anii 1660 (vol. VI) şi 1666 (vol. VII). Prezentarea preţioaselor informaţii aflate în opera cronicarului şi călătorului turc are pentru specialişti o deosebită importanţă atît din punct de vedere istoric, social, economic, politic şi cultural, cît mai ales din punct de vedere etnografic. Datele prezentate se referă la diferitele aşezări din Transilvania prin care a trecut armata turcă, la distrugerile cauzate de această armată, la ocupaţiile locuitorilor, la port şi negoţ. De asemenea, moravurile epocii sînt redate pe larg. Uneori se intră în amănunte, cum se întîmplă atunci cînd descrie minele de sare de la Turda, subliniind faptul că „toţi locuitorii sînt sărari". Cît priveşte viticultura Transilvaniei, datele sînt deosebit de preţioase : menţionează şi descrie podgorii care astăzi nu mai există. După cum se ştie, o dată cu dispariţia viţei indigene, ca urmare a distrugerilor cauzate de filoxeră, viticultura, în unele zone, în mare parte a dispărut complet. Astfel, călătorul turc afirmă că Cetatea Clujului este aşezată la „poalele unui deal cu vii". Este vorba, poate, de dealul aflat astăzi spre gara oraşului sau de Hoia, menţionată şi în documente pentru viile sale, unde astăzi nu mai există nici un butuc de vie. Tot la fel şi în ceea ce priveşte Baia Mare.

Menţionăm ca un fapt deosebit de important că românii apar în opera scriitorului şi călătorului turc ca un element omniprezent, pe o largă arie geografică, arie care cuprinde întreaga Peninsulă Balcanică. Şi pentru Transilvania, de asemenea, românii sînt des menţionaţi, subliniindu-se prezenţa elementului autohton românesc aici. Totodată se dau referinţe cu privire la portul din Transilvania.

După cum am menţionat şi anterior, din *Cartea călătoriilor* în articol sînt prezentate şi analizate în special părţile privitoare la Alba-Iulia, la oamenii cu care a luat contact, la arhitectura oraşului, moravurile etc. Aflăm de asemenea date privitoare şi la alte centre transilvane, ca : Sebeş, Vinţul de Jos, Orăştie, Deva, Mediaş, Făgăraş, Sibiu, Turda, Cluj, Gherla, Baia Mare Lugoj, cît şi alte oraşe şi cetăţi.

Prin bogatele informaţii şi sesizări de ordin etnografic, *Cartea călătoriilor* merită să fie cercetată de către specialiştii noştri, ca atare o traducere integrală ar fi deosebit de bine venită pentru mai multe categorii de specialişti, după cum a arătat încă de la început autorul articolului.

Însoţit de bogate note, de observaţii de ordin general deosebit de interesante, articolul lui M. Guboglu, scris de un istoric, dar important pentru un etnograf, este binevenit, aducînd pentru literatura de specialitate un aport substanţial, prezentînd unele date puţin cunoscute la noi.

N. Al. Mironescu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX-începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, Ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor.** Studiu istoric-critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838.** Ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 3, p. 199–306, București, 1966

I. P. I. – c. 3236 | 43.407 | **Lei 12. –**

XF 1172
200150
55218

1457

József Attila Tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

1967 JAN - 6.

Tomul 11 BUCUREȘTI Nr. 4

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
prof. H. H. STAHL

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie:

AL. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenziile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tom 11 1966 Nr. 4

SUMAR

Pag.

STUDII

GHEORGHE CIOBANU, Modurile cromatice în muzica populară românească . . . 309
NICOLAE RĂDULESCU, Lazăr — o versiune românească a eroului vegetaţional . . . 319
G. SULIŢEANU, Factorii evoluţiei muzicii dansurilor populare . . . 341
ADRIAN VICOL, Contribuţii la studiul „structurii arhitectonice" a melodiilor cu refren . . . 353
CORNELIU GEORGESCU, Hăulitul din Oltenia subcarpatică . . . 371

MATERIALE

ALEXANDRU I. AMZULESCU, Menţiuni despre dinamica procesului de perindare a cîntecelor . . . 387

NOTE ŞI RECENZII

EUGENIA CERNEA, V. E. Gusev, *Probleme de folclor în istoria esteticii.* 397
N. Kaufman, *Muzica populară în regiunea Pirinilor* . . . 399
FLOREA BOBU FLORESCU, Ingeborg Weber-Kellermann, *Erntebrauch in den ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts, auf Grund der Mannhardtbefragung in Deutschland, von 1865* Marburg, 1965 . 400
PAVEL RUXĂNDOIU, Elli — Kaija Königäs and Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore.* Midwest Folklore, vol. XII. . . . 402
VASILE D. NICOLESCU, Ioan R. Nicola, Ileana Szenik şi Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical* . . . 403

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 307–408 Bucureşti, 1966

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11 1966 Nº 4

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

GHEORGHE CIOBANU, Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine 309
NICOLAE RĂDULESCU, Lazăr — une version roumaine du héros du culte de la végétation 319
G. SULIŢEANU, Les facteurs de l'évolution de la musique des danses populaires 341
ADRIAN VICOL, Contribution à l'étude de « la structure architectonique » de la mélodie à refrain 353
CORNELIU GEORGESCU, Le *hăulit* en Olténie sous-carpatique . . 371

MATÉRIAUX

ALEXANDRU I. AMZULESCU, Quelques mentions sur le processus de circulation des chansons 387

NOTES ET COMPTES RENDUS

EUGENIA CERNEA, V. E. Gusev, *Problèmes de folklore dans l'histoire de l'esthétique* 397
N. Kaufman, *La musique populaire dans la région des Pirini* . . . 399
FLOREA BOBU FLORESCU, Ingeborg Weber-Kellermann, *Erntebrauch in den ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts, auf Grund der Manhardtbefragung in Deutschland, von 1865*, Marburg, 1965 400
PAVEL RUXĂNDOIU, Elli-Kaija Königäs and Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore*. Midwest Folklore, vol. XII. 402
VASILE D. NICOLESCU, Ioan R. Nicola, Ileana Szenik et Traian Mîrza, *Cours de folklore musical* 403

MODURILE CROMATICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

GHEORGHE CIOBANU

Scopul studiului de față este, pe de o parte, să facă o prezentare succintă a modurilor cromatice care se întîlnesc în folclorul românesc, iar pe de altă parte să încerce o stratificare a acestor moduri, căutînd în același timp să determine originea lor în folclorul românesc. Înainte de prezentarea modurilor, considerăm că sînt necesare cîteva precizări, și anume :

1. În marea sa majoritate, folclorul românesc folosește scări și moduri diatonice. Cele cromatice sînt prezente totuși și ele, cu frecvență și circulație diferite de la o regiune la alta, în mai toate genurile creației noastre populare.

2. Includem între modurile cromatice și pe acelea pe care unii teoreticieni le consideră că aparțin genului enarmonic. Pentru noi, în studiul de față, singura condiție pentru ca un mod să fie trecut în rîndul celor cromatice este să cuprindă unul sau două intervale de secundă mărită. Gruparea diferitelor structuri modale o facem după locul primei secunde mărite.

3. În folclorul românesc nu întîlnim melodii cromatice construite în cuprinsul unui tetracord mărit — cu toate că în Bihor, de pildă, se practică intonarea directă a tritonului (1.No. 55, 121, 123 etc.)—, după cum nu întîlnim melodii construite în cuprinsul unui tetracord micșorat. Cazurile de melodii tricordice cu ambitus de cvintă mărită sînt rarisime (2. No.20 ab). Nu întîlnim nici melodii cromatice construite în cuprinsul unui pentacord mărit, ci numai a pentacordului cu ambitus de cvintă perfectă.

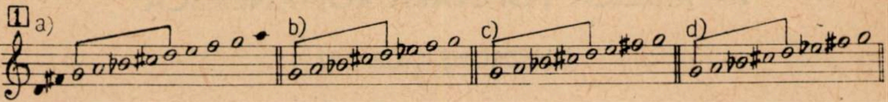
4. Avînd în vedere că echurile bizantine, ca și makamurile orientale nu sînt caracterizate atît prin anumite scări—chiar dacă la turci, în timpul de față, prin makam se înțelege mod—, cît printr-un complex de elemente și că de la popor la popor există un specific în felul de a combina treptele modurilor—care duce la unele structuri modale specifice—, nu vom acorda denumiri scărilor și modurilor pe care le vom prezenta, ci le vom da un număr de ordine. Vom face totuși apropieri de makamurile orientale și

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 309–318. București, 1966

de scările psaltice pentru a putea fi mai ușor urmărit de cei obișnuiți cu aceste denumiri. Întrucît scara cromatică, privită ca înșiruire a unor trepte, poate fi întîlnită la mai multe popoare, vom indica prin croșete structura fiecărei scări, în scopul de a preciza în felul acesta structura modală folosită de poporul român și, totodată, pentru a ne da seama mai bine în ce măsură apropierile făcute sînt sau nu sînt juste.

*

Cromaticul 1. În ordinea pătrunderii în cît mai multe genuri ale creației populare și a răspîndirii teritoriale, locul prim îl ocupă *cromaticul cu secunda mărită între treptele 3—4.* În cadrul acestuia distingem cîteva structuri modale pe care le indicăm prin litere :



Structura a) este întîlnită, cu ambitus numai de cvintă, în *bocete* și în *colinde* (în provinciile Banat, Transilvania și Maramureș) ; iar cu ambitus mai mare—dansurile depășesc adesea octava—o întîlnim în *doine*, în *repertoriul păstoresc*, în *balade*, în *cîntece de nuntă*, în *cîntece de stea și de vicleim*, în *cîntecul propriu-zis* și în *dansuri* aproape pe întreg cuprinsul țării.

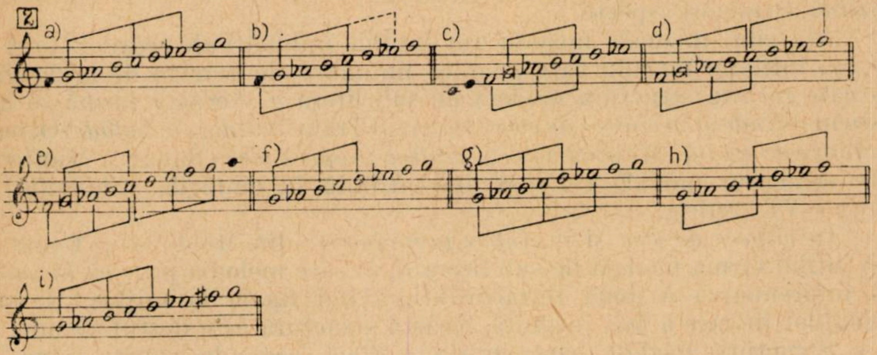
Cîntările echului VI psaltic care sfîrșesc pe treapta *sol* (Δi) folosesc o scară similară. Aceeași ordine a intervalelor o prezintă scara karnatică *hâmovasantha* (3.326), nu știm însă dacă și structural sînt identice. Această rezervă rămîne valabilă pentru toate scările karnatice.

Structura *b* se întîlnește mult mai rar, în *balade*, în *cîntece propriu-zise* și în *dansuri* (în Muntenia și Oltenia). Toate melodiile în care a fost găsită sînt creații lăutărești, apărute în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, sub influența orașului în care cultura orientală era puternică. Nu-i găsesc asemănare decît cu scara karnatice *çanmukaprya* (3.326).

Dintre toate variantele structurale ale cromaticului *1*, cea de la *c* se întîlnește cel mai rar (Muntenia), numai în melodii de *dans* create de către lăutari în secolele al XVIII-lea — al XIX-lea. O scară similară întîlnim în cîteva *colinde* din Transilvania, dar în acestea treapta a cincea, pe care sfîrșesc, se impune ca treaptă principală, ceea ce ne face să credem că are altă origine. Dintre scările karnatice, acesteia îi corespunde modul *dhârmovati* (3. 326).

În ceea ce privește structura de la *d*, o întîlnim în primul rînd în melodii de *dans*, în cîteva *balade*, în *cîntece* create la oraș (Muntenia și Moldova). Se aseamănă cu scara enarmonică *Hisar*, așa cum o întîlnim în unele cîntări psaltice, și cu scara karnatică *çrimhandra* (3. 326). Poate fi întîlnită în melodii persane (4. 3081) și arabe (5. 2765). Este cunoscută în general sub denumirea de „gamă țigănească". Despre originea sa orientală în muzica românească — nu țigănească, în nici un caz — am scris într-un studiu apărut mai înainte (6).

Cromaticul 2. Se caracterizează prin plasarea secundei mărite între treptele 2—3. Remarcăm chiar de la început marea sa varietate structurală.



În *colinde*, în *bocete* și în *cîntecele de vicleim* pe care le întîlnim în Banat, în Transilvania și în Valahia, ambitusul obișnuit al structurii modale de la *a* este de cvartă, sau de cvintă în *balade* (Muntenia) și în *cîntecele propriu- zise* (Banat, Muntenia și Moldova), ambitusul folosit este de cvartă pînă la nonă.

O scară identică structural întîlnim în unele cîntări ale echului VI psaltic. Aceeași structură prezintă makamul turcesc *hidjaz* (7.3006), poate și modul karnatic *vakhulabarna* (3 326).

Uneori, deși în melodie predomină primul tetracord al scării, la cezura principală apare cadența pe subfinală. În felul acesta ia naștere structura 2*b*, care apare ca o împletire a unui tetracord cu un pentacord. Această structură modală se întîlnește — din cîte cunoaștem pînă acum — în *colinde* și în *cîntece propriu-zise* din Banat, Muntenia și Moldova. În Banat se întîlnesc *colinde* care sfîrșesc pe treapta a patra (*do* în scara noastră). O scară similară celei de la *b* se întîlnește în unele cîntări ale echului VI psaltic, aici nu se cadențează însă pe subfinală.

Dacă în structura modală de la *b* subfinala se impune numai la cezura principală, în alte melodii întreaga piesă pare construită pe o scară de tip minor, care ar sfîrși pe treapta a doua (vezi 2*c*). Așa fiind, îți pui adesea întrebarea dacă nu este vorba în melodiile care folosesc această structură de cromaticul 1*a* care ar cadența pe treapta a doua. O asemenea scară nu am întîlnit în muzica psaltică și nu știm nici dacă va fi existînd ceva asemănător în muzica „orientală". În folclorul bulgar (9.No. 103, 613, 769, 825 etc.) și în cel sîrb (8. No. 134) întîlnim însă melodii care folosesc o asemenea structură modală. În folclorul românesc, această structură se întîlnește în *colinde* și în *cîntece propriu-zise* (Banat și Muntenia).

Scara de la 2*c* poate fi întîlnită uneori în variante ca cele de la *d* și *e*, prima în *cîntece propriu-zise* din Oltenia, iar a doua în Banat.

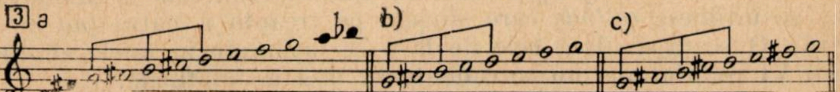
Structura modală de la *f* se întîlnește în *balade*, în *cîntece* și mai ales în *dansuri* de proveniență orășenească, apărute în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. O scară cu structura pentacord-tetracord, cum este aceasta, întîlnim și în echul VI psaltic, dar totdeauna folosită împreună cu o altă scară cu structura tetracord-pentacord. Numai cercetarea melodiilor — de care nu am dispus — ne-ar putea lămuri dacă makamurile orientale prezintă asemenea aspecte.

Așa cum în unele melodii am întîlnit îmbinări ale scărilor 1*a* și 2*a*, tot așa întîlnim melodii care apar ca îmbinări ale scărilor de la 2*a* și 2*f*, din care rezultă structura modală de sub litera *g*. Această formă se întîlnește în *colinde* și în *cîntece de stea* (Banat și Transilvania), în *balade* (Oltenia) în *cîntece de nuntă* (Muntenia) și în *cîntece propriu-zise* (Banat și Muntenia). Este structura modală cel mai des întîlnită în cîntările stihivanice ale echului VI psaltic.

În *cîntece de stea* și în *cîntece propriu-zise* din Moldova și Banat putem întîlni forma modală de sub litera *h*, în care melodia pare că ia naștere din împreunarea a două tetracorduri, avînd finala la mijloc. Numărul melodiilor în care a fost întîlnită această structură este destul de mic.

Structura modală care cuprinde două secunde mărite, cum este cea de sub litera *i* — pe care o întîlnim, ca și pe cea de la *f*, în *balade*, în *cîntece* și în *dansuri* de proveniență orășenească — se aseamănă la prima vedere cu makamul turcesc *hidjaskiar* (7. 3000), acesta prezintă însă structura tetracord-pentacord, ceea ce nu este același lucru. În ceea ce privește intervalele componente, această structură se aseamănă și cu *mayamalavagaula* din sistemul karnatic (3. 326), cu *kalingra* din sistemul modal *hindustanez* (3. 326), iar la arabi (5. 2731) și perși (4. 3069) cu makamul *hidjaz*.

Cromaticul 3. Este caracterizat de așezarea secundei mărite între treptele 1 și 2. Deși mai puțin răspîndit teritorial și mai puțin variat ca structură decît cele două cromatice precedente, cromaticul 3 se bucură de frecvență destul de mare, mai ales în Muntenia și în Oltenia.



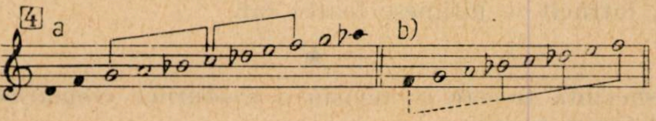
Structura cea mai des întîlnită este cea de la *a*. O aflăm în *repertoriul păstoresc* (Muntenia), Transilvania de sud și de est), în *balade* și în *doinele* de „dragoste" (Muntenia), în *cîntece propriu-zise* (Muntenia și Oltenia), în melodii de „strigat" (ținutul Năsăud din Transilvania), în *dansuri* (Muntenia, Oltenia și Dobrogea). Unele colinde din Dobrogea care folosesc doar ambitusul de cvintă, sfîrșesc pe treapta a treia. Structura modală 3*a* corespunde, în muzica psaltică, scării teoretice a ftoralei *muștaar* (10. 136), dar melodiile care folosesc această ftora sfîrșesc regulat pe treapta a treia. N-am indentificat încă scara corespunzătoare în makamurile turcești, persane și arabe, deși originea acestei ftorale muștaar pare să fie turcească. O scară similară prezintă modul karnatic *nâçikabharna* (3. 326).

Mult mai puțin răspîndit este cromaticul 3*b*. Melodiile care folosesc această structură provin — din cîte cunoaștem pînă acum — numai din

Muntenia și aparțin genurilor : *cîntec de nuntă*, *baladă*, *cîntec propriu-zis*. Scara karnatică *vâgadeçvâri* (3. 326) se aseamănă cu aceasta.

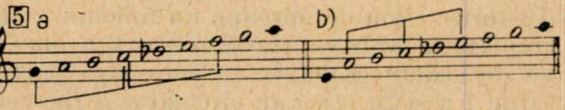
Cît despre cromaticul 3*c*, l-am întîlnit numai în creațiile lăutărești — îndeosebi în Muntenia — ale secolului al XIX-lea, mai ales în *dansuri*. Are frecvența cea mai mică. O scară similară folosește, dintre modurile karmatice, *kosala* (3. 326).

Cromaticul 4. Mai puțin frecvent întîlnit decît cromaticele prezentate mai sus, cromaticul 4 — care se caracterizează prin — *cvintă micșorată* și prin *secundă mărită între treptele 5—6* — poate fi întîlnit totuși în *balade* (Oltenia, Muntenia și Moldova) în *cîntece de nuntă* (Moldova), în *cîntece propriu-zise* (Muntenia, Oltenia, Moldova și Transilvania de sud) și în *dansuri* (Muntenia). În materialul românesc prezintă două aspecte :



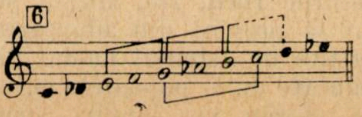
Structura *a* poate fi întîlnită și în unele cîntări ale echului VI psaltic, după cum poate fi întîlnită la turci sub denumirea de *kardjagar* (7. 3002) ; iar cea de la *b* nu-și găsește echivalentul, după părerea noastră, nici în muzica psaltică și nici în makamurile orientale. Trebuie reținut însă că o structură similară se întîlnește în folclorul bulgar (11. 270).

Cromaticul 5. Originea orientală a acestui cromatic, care se caracterizează prin două secunde mici consecutive între treptele 2—3 și 3—4, urmate de o secundă mărită, mi se pare indiscutabilă :



Pentru această origine pledează nu numai identitatea structurală a formei *a* cu makamul *saba* sau *sapa* (7.2998), ci și faptul că ambele forme pot fi întîlnite numai în melodii de *dans* și de *cîntec* apărute la oraș — îndeosebi în Muntenia — în secolele al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea, cînd influența orientală era puternică. Prototipul unor cîntece a fost identificat în makamurile care au circulat pe vremea aceea în Țările Române.

Cromaticul 6. Nu este altceva decît scara echului II psaltic sau a makamului turcesc *huzam* (7. 3007), care are structură tricordică și în care secunda mărită apare între treptele 4—5.



Cîntările psaltice care folosesc această scară sfîrșesc, de obicei, pe *sol* (cele ale echului II) sau pe *mi* (cele irmologice ale echului VI), dar se întîlnesc și cîntări care sfîrșesc pe *do* sau chiar pe *sol* de sub portativ. În schimb, toate cîntecele orientale în makam *huzam*, care au circulat în țările române în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea — dintre care multe au fost publicate în colecțiile *Evterpe* (14) și *Pandora* (15) —, sfîrșesc pe *mi*. Cîntecele românești bazate pe această scară — și care aparțin genurilor : *doină* ,,de dragoste'' (Muntenia), *cîntec propriu-zis* (Muntenia și Oltenia) sfîrșesc de asemenea pe *mi*. Cu toate că aria de circulație a acestui cromatic este destul de mare, frecvența este foarte mică.

Din folclorul românesc nu lipsesc nici ,,majorul-armonic'', denumit la turci *suzinak* (7. 3005), și nici ,,minorul armonic'', dar nu mai ne oprim asupra lor, întrucît se întîlnesc foarte rar.

★

Din succinta trecere în revistă a modurilor cromatice întîlnite în folclorul românesc rezultă :

a) bogăția și varietatea structurală mare — relativ vorbind — a acestor moduri ;

b) inegala pătrundere în melodiile genurilor tradiționale, ca și inegala frecvență a diferitelor structuri ;

c) prezența unora dintre cromatice sau a unora dintre structuri numai în creațiile de origine orășenească sau lăutărească apărute în ultimele două secole.

Pătrunderea în genurile vechi, cum sînt în primul rînd colinda, bocetul, doina și repertoriul păstoresc, ca și răspîndirea teritorială largă — mai ales dacă avem în vedere că Banatul și Transilvania s-au dezvoltat în alte condiții istorice timp de aproape un mileniu — dovedesc vechimea unor moduri cromatice, iar în cuprinsul acestora a unor structuri modale. Din acest punct de vedere se detașează net, după părerea noastră, pe de o parte structurile 1 a și 2a, care au circulația și frecvența cea mai mare, iar pe de altă parte cele de la 2g, 3a și 4, care au fie circulația, fie frecvența mai restrînsă.

Această constatare, pe de o parte, faptul că nu am putut afla decît în puține cazuri, și cu destul de multă rezervă uneori, corespondentul structurilor noastre cromatice printre makamurile lumii turco-perso-arabe — apropierea de modurile indiene este cu totul relativă din cauză că ne-a lipsit indicarea structurii acestora — ne permit să afirmăm că diferitele structuri ale modurilor cromatice din folclorul românesc nu au nici aceeași vechime și nici aceeași origine. Am putea vorbi, așadar, de mai multe straturi în cuprinsul modurilor cromatice românești : 1) un strat *vechi* — structurile 1a și 2a ; b) un strat *mediu*— structurile 2g, 3a și 4 ; c) un strat *mai nou* — structurile 1bcd, 2fe, 3bc, 5 și 6. Celelalte structuri, cum sînt : 2bcdeh, par să provină din adaptarea scării cromatice 2a la diferite structuri existente în sistemul modal diatonic ; s-ar putea însă ca unele să fie împrumutate de la popoarele cu care s-a venit în contact. Cercetările comparate ulterior vor lămuri, sperăm, această problemă.

Vom încerca, în continuare, să determinăm vechimea în timp a acestor straturi. Pentru aceasta este nevoie să vedem de cînd se poate vorbi de genul cromatic în folclorul românesc. Şi, pentru că nu dispunem de culegeri atît de vechi încît să putem determina oarecum apariţia acestor straturi, vom apela la muzica psaltică în primul rînd, apoi la legăturile poporului român cu popoarele Orientului apropiat.

Se susţine adesea că modurile muzicii bizantine au fost diatonice pînă către secolul al XV-lea, cînd, sub influenţa muzicii turceşti, ar fi început să apară cromatizările, apoi modurile cromatice (17.8 ; 22. 246). Temeiul acestei susţineri îl formează atitudinea de respingere a genului cromatic de către biserică. Într-adevăr, Clement din Alexandria (+ 220) se ridică într-una din scrierile sale împotriva acestui gen, pe care-l considera ,,bun pentru excesele curtezanelor'', dar nu pentru cîntarea bisericească (16.45—46) ; iar exemplul său a fost urmat de mulţi alţii pînă aproape de zilele noastre. Această atitudine de respingere a modurilor cromatice se explică, în mare măsură, prin adoptarea teoriei modale a vechilor greci, în care teoretizările s-au făcut aproape exclusiv asupra modurilor diatonice. Cu toată atitudinea contrară a oamenilor bisericii, modurile cromatice au continuat să fie utilizate chiar în cîntarea eclesiastică. Dacă nu ar fi fost aşa, nu ar fi avut de ce şi împotriva cui să se ridice cei ce au blamat genul cromatic. Deşi aceasta este dovada indiscutabilă a netemeiniciei susţinerilor amintite, mai aducem cîteva argumente pentru a întări ideea existenţei chiar de la început a genului în muzica bizantină şi a continuării lui de-a lungul secolelor.

1. Înainte de existenţa sa teoretică, cromatismul a existat în practica populară. Cînd modurile cromatice se întîlnesc şi astăzi frecvent în lumea arabă, trebuie să admitem că la Alexandria nu pătrunseseră în cîntarea religioasă din teoria greacă — chiar dacă acest oraş a fost poate cel mai important centru al culturii elenistice —, ci erau autohtone.

2. Imnografia şi, o dată cu ea, însăşi muzica bizantină au luat naştere şi s-au dezvoltat în primul rînd la Alexandria şi în centrele religioase şi culturale ale Asiei Mici, cum au fost : Ierusalimul, Niceea, Damascul, Antiohia, Edessa etc. Aici s-au purtat luptele dintre biserica oficială şi diferitele erezii — în care cîntarea de esenţă populară a jucat un rol important —, aici s-a alcătuit Octoihul, mai întîi de Sever din Antiohia (secolul al VI-lea), apoi de către Ioan din Damasc (secolul al VIII-lea). Dacă în zilele noastre —, cînd individualismul este atît de pronunţat, iar dorinţa de originalitate este atît de puternică —, nimeni nu se poate sustrage total influenţei mediului muzical în care trăieşte, cu atît mai mult nu s-a putut sustrage creatorul secolelor în timpul cărora s-a plămădit muzica bizantină, iar genul cromatic era practicat de populaţiile din acea parte a lumii, deci făcea parte din mediul muzical al locurilor şi timpurilor acelora.

3. Unii gregorianişti susţin că cromatismul a fost cunoscut şi cîntării gregoriene şi că diatonizarea modurilor s-a produs numai în urma introducerii portativului în notaţie de către Gui d'Arezzo (18.78 ; 19.147). Dacă cromatismul a fost prezent pînă în secolul al X-lea în muzica gregoriană, nu a putut lipsi în nici un caz din cea bizantină, la a cărei elaborare

a avut de spus un cuvînt serios muzica asiatică. De altfel, încă în secolul al IX-lea se menţionează modul *nenano* — care nu este decît actualul ech al VI-lea psaltic — alături de celelalte moduri bizantine (21.15), deşi ftoraua specifică acestui mod apare doar în manuscrisele secolului al XIII-lea (22.246), o dată cu perfecţionarea notaţiei.

4. Unii specialişti susţin că influenţa melodiilor populare se face simţită în unele cîntări gregoriene pînă către secolul al XV-lea (18.133). Acelaşi lucru se poate spune şi despre muzica bizantină, lucru care ne este dovedit de o notă tipiconală aflată într-un manuscris muzical, ce datează din anii 1510—1511, în care se specifică la un heruvic că este luat dintre cele în stil profan (săi heruvic est izbran ot asmatikona) (23.14).

Dacă admitem că muzica bizantină a folosit încă de la început unele moduri cromatice, atunci putem afirma că unele structuri modale cromatice au pătruns în folclorul românesc cu începere din secolul al IX-lea cînd, o dată cu cultul, am primit muzica bizantină atît prin filiera bulgară, cît şi direct de la Bizanţ. Aceasta credem că este originea mai ales a cromaticelor 2g, 4 şi în parte 6.

Răspîndirea teritorială mare şi aflarea cromaticelor 1a şi 2a în genuri pe care poporul român le-a moştenit ne fac să credem că ele datează pe teritoriul României dintr-o perioadă anterioară contactului cu muzica bizantină. Pentru această ipoteză pledează şi legăturile mai vechi pe care populaţia băştinaşă a vechii Dacii le-a avut cu populaţia de neam iranian — şi astăzi la iranieni modurile cromatice ocupă un loc important în sistemul lor modal —, cum au fost sciţii, cu care s-a venit în contact începînd de prin secolul al VII-lea î.e.n. (24.286), apoi cu sarmaţii în secolul I e.n. (25.674) etc.

În ceea ce priveşte cromaticul 3, a putut fi împrumutat, dar a putut lua naştere şi din scara naturală a unor instrumente muzicale de suflat. În arhiva Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti există numeroase fişe în care sînt consemnate scările fluierelor cu care s-au făcut înregistrări ; iar dintre acestea, foarte multe prezintă scara cromaticului 3a. Considerăm însă că nu putem socoti acest cromatic la fel de vechi ca cele de la 1a şi 2a, deoarece fluierele descoperite pînă acum din săpăturile arheologice numără doar patru găuri.

Cît despre structurile din stratul mai nou, afirmăm cu suficientă certitudine că ne-au venit, o dată cu o serie de melodii de origine turco-perso-arabă, începînd poate din secolul al XVII-lea, mai sigur însă din al XVIII-lea. În prima jumătate a acestui secol se vorbeşte, de pildă, de „cîntece hagimeşti", adică persane, care se cîntau la curtea domnitorului de pe atunci (6.136) ; sînt menţionate instrumente turceşti ; în a doua jumătate a aceluiaşi secol circulă manuscrise muzicale cu cîntece orientale (26) etc., după cum arătam mai pe larg într-un alt studiu (6). Remarcăm însă că structurile modale ale acestui strat aproape că nu au pătruns în folclorul ţărănesc, ceea ce dovedeşte o dată în plus că sînt mai noi.

Din toate cele de pînă aici rezultă clar, sperăm, că modurile cromatice nu pot fi tratate global, ci diferenţiat, avîndu-se în vedere circulaţia şi frecvenţa lor, şi nu trebuie socotite toate de dată mai recentă şi de origine turcească, unele din ele venind încă din substrat.

BIBLIOGRAFIE

1. Béla Bartók, *Cîntece poporale din Comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913 (Academia Română. *Din viaţa poporului român.* Culegeri şi studii, XIV).
2. Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923 (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, IV).
3. Crosset, *Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv." Première partie. Hist. de la musique, I, Paris, 1913.
4. Cl. Huart, *Musique persane*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv". Hist. de la musique V, Paris. 1922.
5. J. Rouanet, *La musique arabe*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv." Hist. de la musique, V, Paris, 1923.
6. Gh. Ciobanu, *Despre aşa-numita gamă ţigănească*, în „Revista de folclor", Bucureşti, an. IV (1959), nr. 1—2, p. 123—146.
7. Raouf Yekta Bey, *La musique turque*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv." Hist. de la musique, V, Paris, 1923.
8. Živko Firfov, *Makedonski muzički folklor*, Pesni, I, Skopje, 1952.
9. Vasil Stoin, *Narodni pesni at Timok do Vita*, Sofia, 1928.
10. Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii biariceşti sau Gramatică melodică*, Bucureşti, 1845.
11. Stojan Djudjev, *Teoria na bălgarskata narodna muzika*, II, Melodika, Sofia, 1955.
12. Βίϐλος καλουμένη Εὐτέρπη... Ἐν τῇ κατὰ τὸν Γαλατᾶν τυπογραφία τοῦ κάστορος, 1880.
13. Ἡ Πανδῶρα. Τόμος Α'. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1843.
14. A. Gastoué, *Les origines du chant romain*, Paris, 1907.
15. Le Père J. D. Petresco, *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932.
16. A. Machabay, *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-ème siècle de l'ère chrétienne*, Paris, 1928.
17. Dr. Peter Wagner, *La diatonisation du chant grégorien par la portée musicale*, în „La tribune de Saint-Gervais", mai-juin 1904.
18. A. Gastoué, *L'art grégorien*, Paris, 1911.
19. Dom Hugues Geisser, *Le système musical de l'église grecque*, Roma, 1901.
20. Le Père Ion D. Petresco, *Les principes du chant d'église byzantine*, în „Bulletin de l'Institut archéologique bulgare", t. IX, Sofia, 1935.
21. Prof. Emil Kałužniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slawen*, Viena, 1883.
22. V. Pîrvan, *Getica.* O proto-istorie a Daciei, Bucureşti, 1926.
23. *Istoria României*, I, Bucureşti, 1960.
24. Gh. Ciobanu, *Cîntece româneşti inedite de la începutul secolului al XIX-lea*, în „Revista de folclor", Bucureşti, an. II (1957), nr. 4, p. 77—90.

LES MODES CHROMATIQUES DANS LA MUSIQUE POPULAIRE ROUMAINE

L'auteur traite de la richesse et de la variété des modes chromatiques propres au folklore musical roumain, en même temps qu'il essaie une stratification de ces modes, tout en déterminant leur origine.

Après avoir fait certaines précisions concernant la place des modes chromatiques dans le folklore roumain (en y incluant certains modes que les musicologues attribuaient au genre enharmonique), l'ambitus employé, le remplacement des dénominations utilisées par un numéro d'ordre, et après avoir spécifié qu'il groupera les structures modales différentes selon

l'emplacement de la première seconde augmentée — l'auteur passe à la présentation succincte de ces modes.

Pour chacun d'eux—et pour chaque structure modale — on montre dans quelles régions historiques et dans quels genres folkloriques on peut les rencontrer. On essaie en même temps le rapprochement de l'échelle respective, basé sur la structure modale, des échelles de la musique psaltique et des « makams » orientaux. On arrive ainsi, sur la base des données établies, à déterminer trois couches : a) anciennes b) moyennes c) nouvelles, qui, selon l'opinion de l'auteur, n'ont pas la même origine. Comme on ne dispose pas de recueils de folklore musical assez anciens pour qu'ils puissent attester l'ancienneté de ces couches, l'auteur a recours à la musique byzantine.

Après avoir présenté une série d'arguments qui plaident en faveur de l'emploi des modes chromatiques dans la musique byzantine, dès sa naissance même, l'auteur arrive à la conclusion que les structures modales de la couche moyenne ont dû pénétrer à partir du IX^e^ siècle dans le folklore roumain, sous l'influence de cette musique. On considère les modes de la couche ancienne comme provenant du substratum. Cette hypothèse est soutenue par la pénétration de ceux-ci dans des genres qui ont été hérités. La couche la plus neuve est née, à partir de la fin du XVII^e^ siècle, sous l'influence de la musique orientale apportée par les Turcs, ce qui est prouvé par les créations apparues pendant les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles justement sous l'influence de cette musique.

LAZĂR — O VERSIUNE ROMÂNEASCĂ A EROULUI VEGETAȚIONAL

NICOLAE RĂDULESCU

Folclorul obiceiurilor de peste an, aflate în legătură cu mersul calendarului popular, alcătuiește o parte reprezentativă a tradițiilor artistice ale poporului nostru. Dacă manifestările ciclului de iarnă și, într-o măsură, cele din cursul verii și al toamnei au concentrat încă din veacul trecut atenția cercetătorilor culturii populare, nu același lucru se poate afirma despre obiceiurile de primăvară, care nu au făcut pînă acum obiectul unor studii adîncite. În parte, configurația actuală a repertoriului de primăvară, care, față de celelalte manifestări periodice, apare fărîmițat și incert, explică, fără să îndreptățească, această stare de fapt, unde și-a spus cuvîntul și vătămătoarea prejudecată a ,,genurilor minore''. Așa se face că unul dintre cele mai interesante și mai curioase obiceiuri calendaristice, ,,Lazărul'', pînă astăzi nu numai că nu a primit nici o explicație, dar nici măcar nu a făcut obiectul unei cît de sumare prezentări tematice. Faptul nu e totuși de mirare dacă ne gîndim la trăsăturile lui contradictorii, deconcertante, la dificultățile de interpretare—într-o măsură, consecință a stării destrămate în care ni s-a transmis. În studiul de față ne străduim să restrîngem acest gol printr-o încercare de a contribui la determinarea sensului și caracterului originar al ,,Lazărului''.

Expunem mai întîi faptele. În săptămîna floriilor sau cu cinci săptămîni înainte, grupuri de fete, de la 4—5 ani pînă la măritiș [1], colindă din casă în casă, uneori însoțite de femei vîrstnice, îndrumătoare[2]. Fetele cîntă, iar în alte locuri joacă și chiuie pe o melodie anumită, ceremonială. Ele sînt îmbrăcate în alb[3], pe alocuri au în mijlocul lor o pereche nupțială : mireasă și ginere[4], ori numai mireasă[5], și poartă o panglică roșie în păr[6].

---

[1] Inf. 3708, 26 297 CIEF.

[2] Inf. 26 290 CIEF.

[3] Inf. 3 660 CIEF.

[4] Inf. 22 124 26 326, 26 327 (rn. Lehliu) CIEF.

[5] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române...*, București, 1885, p. 202.

[6] Inf. 3 660 CIEF.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. [illegible] p319—339, București, 1966

La sfîrşit primesc daruri în natură, în special ouă, din partea gospodarului. Obiceiul poartă numele „Lazăr”, „Lazăra”, „Lăzărel”, „Lăzărică” „Lazăriţa” etc.

În cîntec este vorba, de cele mai multe ori, despre un personaj numit Lazăr. Acesta pleacă la pădure ca să dea de mîncare oilor, însă cade din copac şi moare. Fetele, cel mai adesea surorile lui, îl caută. Găsindu-l, îl jelesc şi-l scaldă în lapte dulce, pe care îl aruncă apoi. În unele variante, lui Lazăr, pe cale de a pleca la pădure, i se face o turtă din făină de cereale[7]. De cîteva ori alături de Lazăr, iar în cîteva cazuri în locul lui[8], apare o mireasă moartă înainte de a fi apucat să se căsătorească. Cîntecul se încheie, îndeobşte, cu o urare de bine adresată ascultătorilor.

Acest ultim element ne arată că, cel puţin dintr-un anumit moment al evoluţiei lui, obiceiul a îndeplinit şi o funcţie de felicitare analogă cu cea a colindelor. De altfel, de colindă îl leagă şi unele elemente de structură dinamică : execuţia în grup, plimbarea de la casă la casă, darurile care se dau executanţilor. Dacă însă colindele şi-au cristalizat desfăşurarea la obiceiul colindatului, iar rostul la funcţia de urare, „Lazărul” ni se înfăţişează mai divers şi, într-o anumită privinţă, chiar mai complex. Pe de altă parte, tematica colindelor, care nu se grupează în jurul unui erou unic, ci în jurul anumitor tipuri de personaje, vădeşte o varietate şi o specializare necunoscută în celălalt obicei, care se axează exclusiv asupra figurii lui Lazăr.

La prima vedere, ne apare paradoxal modul cum poate îndeplini o funcţie augurală, de urare, un cîntec al cărui text nu exaltă vitalitatea, ba, dimpotrivă, are mai degrabă aspect de bocet. Contrar celor ce se petrec în colinde, aici eroul piere într-un chip năprasnic şi absurd, dacă nu rizibil. Caracterul lugubru este accentuat de prezenţa în cîntec a miresei moarte, al cărei alai este cîteodată descris în chip amănunţit.

Examinate în raport cu prejudecăţile care stăpîneau mintea omului pe treapta gîndirii influenţate de magie, faptele de mai sus vin în contradicţie flagrantă cu scopul final (acela de a procura oficiantului un avantaj, iluzoriu în realitate), ca şi cu modalităţile operative ale magiei, deoarece, în virtutea postulatelor ei fundamentale, fie că ne-am referi la magia mimetică, fie la cea simpatică, este de neconceput—în mentalitatea primitivă—ca un exemplu nefavorabil (în cazul nostru moartea) să slujească la producerea unui efect favorabil (sănătatea, norocul, belşugul). Apare deci ca un fenomen foarte singular, dacă nu chiar de neînţeles, cum obiceiul a putut primi—sau cum s-a născut cu ea o funcţie augurală, de felicitare, prin mijlocirea elementului funebru, fapt care, din cîte cunoaştem, nu se mai întîlneşte nicăieri în folclorul nostru.

În cele ce urmează înfăţişăm o ipoteză personală, menită să explice această situaţie neobişnuită. Întrucît intenţionăm să tratăm în mod separat manifestările din cadrul obiceiului propriu-zis, incluzînd de acea dată şi muzica lui, am circumscris în studiul de faţă problema—esenţială ca punct de plecare—*determinării caracterului personajului lui Lazăr*, aşa cum reiese el în primul rînd din cîntec, dar folosind, în completarea datelor, și tradiții, jocuri, precum și fapte din folclorul de credințe și superstiții. Vom încerca să stabilim paralel cu caracterul originar al eroului și substratul inițial al legendei.

---

[7] Text fg. 3 642, 6 257 b, 7 780 a CIEF; G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 204; Gh. Cucu, *200 colinde populare...*, Bucureşti, 1936, p. 243.

[8] Text fg. 88 c, 122 c, d, 3 422 a, 6 290 a CIEF; Gh. Cucu, *op. cit.*, p. 242.

În determinarea tipologică a lui Lazăr pornim de la următoarele premise, verificate de totalitatea materialului ce ne-a stat la îndemînă:

1) În ciuda identității onomastice, eroul popular nu are vreo filiație cu cele două personaje omonime din evanghelie (Ioan XI, 1—44; Luca XVI, 19—31).

2) Obiceiul însuși nu are semnificație creștină; el a fost în mod greșit asimilat uneori cu „Salcia", obicei cărturăresc răspîndit de biserică[9]. Cu acest prilej, ținem să subliniem că părerea conform căreia Lazăr s-ar afla în legătură de subordonare cu personajele biblice cu același nume, respectiv că ar fi o ipostază a unuia din ele, s-a format cu surprinzătoare ușurință și este lipsită de orice temei, deoarece *nu există nici un element fabulatoriu care să permită punerea în paralel a celor trei legende*. Învierea Lazărului evanghelic are natură cu totul diferită față de existența vegetativă a eroului popular. Singurele fapte care au putut da naștere asociației cu sărbătoarea creștină sînt numele și ziua cînd se face „Lazărul" și care astăzi, *doar în unele locuri*, coincide cu așa-numita „sîmbătă a lui Lazăr" din calendarul ortodox (dată variabilă, depinzînd de ciclul pascal). Avem însă suficiente informații (*infra*, p. 332) care atestă că *tot astăzi* în numeroase alte părți „Lazărul" are loc la o dată anterioară și independentă de cea creștină.

3) Aspectul baroc, prezența în text a unor gesturi bizar-burlești și faptul că, în prezent, „Lazărul" aparține repertoriului de copii ar putea să ne ducă cu gîndul a-i atribui o intenție parodistică. Este o pistă falsă, care, dacă nu duce la concluzii pripite, se închide de la sine la o cercetare puțin mai adîncă.

Cine este atunci Lazăr și ce sens se ascunde îndărătul lui? Datele de care dispunem ne îndreptățesc să facem o paralelă între legenda lui Lazăr, pe de o parte, și miturile mediteraneene legate de fenomenul vegetației, personificată în eroi și zei agrari: Adonis la siro-fenicieni și greci, Attis la frigieni, Osiris la egipteni, Dumuzi la sumerieni, Tammuz la asiro-babilonieni, pe de altă parte.

Iată trăsăturile care îl identifică pe Lazăr cu eroul vegetațional:

1) *nașterea miraculoasă*: (originea vegetală)	Eroului îi dă viață o singură ființă: mama (hermafroditism — trăsătură caracteristică regnului vegetal). Se naște într-o zi însemnată: „la o mare sărbătoare"[10], mai precis de florii, adică de *ziua*

---

[9] Un lucru asemănător s-a petrecut și în ciclul sărbătorilor de iarnă, în care biserica a încercat, fără sorți de izbîndă, să substituie colindele laice precreștine prin cîntece religioase de stea.

[10] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 204.

florilor[11]. În mai multe variante e numit „Lazăr Mare de florii [12]. La naștere, Lazăr apare înfășat în elemente vegetale : foi de viță[13], foi de nuc[14], legat în crengi de vișin[15].

Adonis s-a născut din copacul de smirnă[16].

Mama lui Attis a rămas însărcinată culegînd și punînd în sîn o migdală sau, în altă variantă, o rodie[17].

Forma primitivă a lui Osiris a fost un trunchi de copac (fetișul *zed*) [18]. Zeul s-a născut dintr-un smochin[19]. Horus cel tînăr (Osiris redivivus) se naște din Isis, fără intervenția tatălui[20].

Dumuzi avea ca simbol originar un copac[21]. Tammuz a fost asimilat cu un cedru[22].

2) *acțiune zootrofă* : (simbolizată într-un păstor)

Lazăr pleacă la pădure pentru ca să dea de mîncare turmelor de oi și capre.

Adonis păștea turmele în munți și păduri[23].

În iconografia antică, Attis apare sub chipul unui cioban tînăr ce ține în mînă un atribut specific pastoral, *pedum* (ciomagul ciobănesc), iar animalul consacrat lui e berbecul[24].

Dumuzi-Tammuz este păstor, ocrotitor al turmelor, nimicitor al fiarelor sălbatice[25].

3) *moartea violentă și prematură* :

Lazăr cade din copac[26].

Adonis e ucis în pădure de un mistreț[27].

---

[11] După o tradiție populară culeasă de S. Fl. Marian (*Sărbătorile la Români*..., II. *Păresimile*, București, 1899, p. 257), numele acestei sărbători se trage de acolo că în această zi încep toți pomii și plantele a da muguri și flori. Printr-un mecanism analog s-a format numele sărbătorii la sîrbi : *cveti* sau *cvetnica*, de la *cvet* = floare (Dr. E. Schneeweis, *Grundriss des Volksglaubens und Volksbrauchs der Serbokroaten*, Celje, 1935, p. 180).

[12] Text fg. 3 642, mg. 3006 f, l (roșu), s, t (verde) CIEF.

[13] Text fg. 174 a CIEF.

[14] Text fg. 763 a, b, 3 642 CIEF.

[15] Text fg. 3 642 CIEF.

[16] P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*..., Paris, 1963, s.v. Adonis ; Ovidiu, *Metamorfoze*, X, 483—518.

[17] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[18] A. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*..., Paris, 1926, p. 92—95.

[19] W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*..., I, Helsinki, 1937, p. 106, 162.

[20] A. Moret, *op. cit.*, p. 105, 114—115.

[21] G. Prampolini, *La Mitologia nella vita dei popoli*..., Milano, 1954, I, p. 160.

[22] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 177.

[23] Theokritos, *Idila XX*.

[24] *Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft*... s.v. Attis ; *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (Daremberg-Saglio)... s.v. Cybélé.

[25] H. Ringgren, Å. V. Strom, *Les Religions du monde*..., Paris, 1960, p. 51, 54 ; S. N. Kramer, *L'Histoire commence à Sumer* [Paris], 1958, p. 210.

[26] După P. Papahagi (în *Materialuri folkloristice* [G. Tocilescu], II, București, 1900, p. 733), la aromâni ar exista variante în care Lazăr e împușcat sau *străpuns de vreo fiară sălbatică* pe cînd își păștea turma în pădure.

[27] Theokritos, *Idila XXX*.

Attis se sinucide într-o criză de nebunie[28]. O variantă a legendei povestește că a fost ucis de un mistreț[29].

Osiris e ucis prin viclenie de către Seth[30].

Dumuzi a fost omorît de un mistreț[31].

4) *căutarea tragică a cadavrului și bocirea eroului* : Pe Lazăr mort, surorile „dimineața pînă-n zori/ cată-l de cîte trei ori”[32] ; „l-au cătat/pîn' l-au găsit/și cu lacrimi l-au jelit”[33].

Afrodita îl caută și îl plînge pe Adonis[34].

Attis e plîns de zeița Kybele, de monstrul Agdistis și de logodnica lui[35].

Isis și Nephthys, surorile lui Osiris, rătăcesc îndelung înainte de a găsi trupul mort al zeului pe care îl bocesc violent[36].

În căutarea lui Dumuzi mort pleacă mama, sora și soția lui[37].

5) *conservarea postumă a puterii de fecundație* : Lazăr mort se transformă în flori[38]. Surorile lui înfloresc bocindu-l[39]. Laptele în care a fost scăldat Lazăr mort este aruncat la rădăcina pomilor, în alimente, pe locuință, asupra fetelor (deoarece e considerat ca avînd putere fertilizatoare ; vezi, *infra*, p. 325).

Din sîngele lui Adonis, rănit de moarte, s-au născut anemonele[40].

Din sîngele lui Attis au răsărit micșunele[41]. Attis însuși se preface în pin[42].

Osiris are un fiu conceput postum[43].

---

[28] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[29] Pausanias Periegetul, *Descrierea Eladei*, VII § 17,9 ; J. G. Frazer (*The Golden Bough*..., Londra, 1955. Partea a-IV, vol. I, p. 288 sqq.) observă că Marsyas, dedublare a lui Attis, moare spînzurat de un copac de către Apollon, învingător în întrecerea muzicală.

[30] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. II, p. 7—8.

[31] „S-a despicat ca o trestie, izbit în cap, vai ! păstorul” (G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 161).

[32] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205.

[33] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205.

[34] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Adonis ; Ovidiu, *op. cit.*, X, 717—731.

[35] *Dictionnaire des antiquités*... s.v. Cybélé ; P. Grimal, *op. cit.*, s. v. Agdistis.

[36] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. II, p. 12. La egipteni, cu prilejul reprezentării pasiunii osiriene, bocetele lui Isis și Nephthys erau recitate [psalmodiate] de către două fete care interpretau rolul zeițelor (G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 67).

[37] G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 161.

[38] Text fg. 3422 b CIEF : „Căzu Lazăr din copac, / Sîngili l-a podobit / Și pe nas și pe guriță / Parc-ar fi d-o porumbiță. / Dă la cap pîn-la mijloc / Numai flori și busuioc ; / Dă la cap pîn-la picere / Numai flori și micșunele”.

[39] Mg. 2 913 m (verde) CIEF : „L-a jăli' / l-a rîcîit / Pînă lor că le-a crescut / Iarbă verge-n rocioare / Viorele-n cosîcioare”. Într-o tradiție etiologică („De cînd e jelitul la morți”), publicată (*Răsăritul*..., I, 1905—1906, Palanca-Buzău, p. 92), sora lui Lazăr, numită Maria, pleacă să-l caute și, găsindu-l mort, îl jelește pînă moare, iar peste trupul ei crește iarbă.

[40] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Adonis.

[41] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[42] F. Lenormant, *Les premières civilisations*..., I, Paris, 1874, p. 382, 389.

[43] A. Moret, *op. cit.*, p. 105, 114—115.

Acest ultim episod din mitul vegetațional se întregește cu un alt element, necesar închiderii ciclului și reflectării periodicității fenomenului : învierea eroului, care simbolizează înnoirea veșnică a naturii, biruitoare a frigului și întunericului invernal. La Byblos (Fenicia) — locul de origine al cultului adonic — se povestea că Adonis - Tammuz a înviat și s-a înălțat la cer[44]. Sărbătoarea populară închinată lui Dumuzi se sfîrșea cu prăznuirea întoarcerii pe pămînt a zeului[45]. Osiris este redeșteptat din morți prin puterea exorcismului isiac[46]. Cît privește Attis, legendele mai vechi, cu toate că nu-i declară explicit resurecția, îi atribuie, după moarte, o existență latentă—comparabilă cu germinarea subpămînteană a semințelor : trupul lui nu se alterează, părul continuă să-i crească, iar degetul lui cel mic se află mereu în mișcare[47]. Povestea lui Lazăr se apropie mai degrabă de această ultimă versiune, unde locul învierii îl iau moartea parțială și vremelnică, amorțirea, letargia sezonieră. În cîntece apare tocmai această nuanță, ceva mai atenuată, mai voalată. Eroul își păstrează, după moarte, puterile fertilizatoare, iar cîntecul îl părăsește pe Lazăr în momentul cînd acesta, găsit și adus de fete, este așezat *pe masă*, scăldat în lapte dulce și gătit în veșminte vegetale[48], ceea ce trezește imediat bănuiala că avem de-a face cu o metaforă pentru prepararea casnică a unui nutrimînt vegetal-cerealier, precum ar fi aluatul de plăcintă sau turtă, aliment care apare atît în obicei, cît și în cîntecul „Lazărului". În această ordine de idei, bocirea soartei lui Lazăr și metamorfoza lui ulterioară prezintă o frapantă analogie cu riturile de plîngere funebră pentru pasiunea vegetală prealabile recoltării, descrise de Frazer[49] și De Martino[50].

La datele cîntecului se adaugă datele tradiției populare neversificate, care sugerează conservarea postumă a integrității corpului lui Lazăr[51] În sfîrșit, un obicei muscelean — distractiv la data cînd a fost cules — face dovada formală că moartea lui Lazăr este socotită aparentă. Este vorba de jocul numit *Hai să înviem pe Lazăr*, jucat în sîmbăta cînd are loc și obiceiul. Unul dintre jucători, care întruchipează pe Lazăr, se culcă la pămînt cu fața în sus și se preface a fi mort. Ceilalți fac o horă împrejurul lui și-l prohodesc. Ducîndu-se pe rînd la Lazăr și, îngenunchind cu picioarele desfăcute peste el, ei îl sărută. La un moment dat, așa-zisul mort apucă pe neașteptate pe unul din cei ce-l sărută și îl ține zdravăn, în timp ce acela strigă : „Ietă, mă ! A înviat Lazăr !” La aceste cuvinte toți jucătorii se reped la cel prins și încep să-l lovească cu palmele pînă cînd acesta izbutește să-l scoale de jos pe Lazăr [52]. Cel prins ia locul lui Lazăr și jocul continuă aidoma pînă cînd fiecare a trecut pe la mijloc[53].

---

[44] *De Dea Syria*, § 6.

[45] G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 161, 162.

[46] A. Moret, *op. cit.*, p. 104.

[47] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis; *Dict. des antiquités...*, s.v. Cybélé.

[48] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 204—205 : „Mort pe Lazăr de-l găseau / Tot pe brațe-l ridicau / Acasă că-l aduceau / Cu lacrămi calde-l stropeau / Cu flori mi-l împodobeau / Și pe masă-l așezau. / După ce-n lapte-l scăldau / În foi de nuc l-înfășau".

[49] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 231—233, vol. II, p. 43—47; partea a V-a, vol. I, p. 214—216.

[50] E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico...*, Torino, 1958, cap. VI : La messe del dolore.

[51] După ce Lazăr a căzut din copac, vîntul a troienit peste el frunze care l-au ascuns vreme de 6 săptămîni, pînă cînd mierlele, răscolind frunzișul, au dat peste trupul lui *încă sîngerînd* (C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului...*, București, 1909, p. 28, 42); „Zice că l-a găsit în frunză după șa' săptămîni" (inf. la text fg. 3 676 CIEF din comuna Dărăști, raionul V. I. Lenin). Să se compare cu ciudata legendă a lui Hussein, celebrată anual în Iran de mohamedanii șiiți : corpul neputrezit al lui Hussein e descoperit de o porumbiță (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 303).

Ca orice întruchipare a vieții vegetale, obiceiul „Lazărului“ apare indisolubil legat de ideea de fertilitate. Aici, ea se manifestă în elemente funcționale, de conținut și structurale.

Cele dintîi atestă un rost de prosperitate, în special animală — pentru șeptel și păsări — pe care viza odinioară să-l îndeplinească „Lazărul”[54] în conformitate cu principiul indivizibilității conceptului generic de viață și fertilitate animală și vegetală[55], întîlnit în stadiul reprezentării încă nediferențiate în conștiința omului a acestor fenomene naturale.

Atrage apoi atenția că reziduurile de la scalda lui Lazăr sînt aruncate anume pe ceea ce trebuie să fie rodnic și folositor vieții : la rădăcina pomilor, în straturile cu plante alimentare, în pîinea de grîu de cea mai bună calitate („jimbla boierilor”)[56] în băuturi etc. Faptul denotă că, inițial, lichidul de la scaldă a fost socotit ca avînd însușiri fertilizatoare[57]. Convingerea noastră este întărită de înregistrarea unor credințe asemănătoare în legătură cu apa de la spălatul vaselor, gunoiul și cenușa care se puneau odată — în lipsa îngrășămintelor artificiale — pe straturile grădinii și la tulpina pomilor[58]. Privită în raport cu stadiul de dezvoltare economico-socială a poporului din momentul cînd ea a luat naștere, practica de mai sus reflectă un germen de cunoștință rudimentară de agroameliorație empirică, tot așa cum obiceiul cununii era destinat să slujească și selectării celor mai bune semințe cerealiere pentru cultura anului următor. Anumite elemente ne permit să deslușim și o funcție apotropeică, în speță ferirea de deochi, atribuită lichidului de la scaldă[59].

---

[52] Să se remarce că jucătorul în cauză are datoria *să-l scoale el* pe Lazăr în picioare. Detaliul este sugestiv și se atașează, pentru noi, în procedeele homeopatice de ușurare a efortului naturii prin forțele oamenilor, menite în speță să ajute nașterea laborioasă a primăverii.

[53] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 42. Că acest joc nu se referă la Lazărul evanghelic o dovedește izbitoarea lui asemănare cu unele jocuri tradiționale de primăvară ale ucrainenilor, în special cu *A murit Kostrubonko, a înviat Kostrubonko* (vezi J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a III-a, p. 261).

[54] „Zičẹa că i̯era bine dă ᵘoi̯, dă boi̯, dă vite, dă tọate mi̯ersorile ; să făčẹa dă să prășește ᵘoile, porčii̯, să ᵘouă găinile...” (inf. 26 290 CIEF). O funcție identică se degajă din credințele despre Dumuzi-Tammuz : cînd zeul nu este pe pămînt plantele se veștejesc, iar „vacile nu mai au viței, nici oile miei” (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 175).

[55] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 5.

[56] Text fg. 9416 CIEF.

[57] Deși acest tip de fertilizare nu a fost sesizat ca atare pînă acum (Gh. Pavelescu, *Mana în folklorul românesc...*, Sibiu, 1944), el denotă, credem, o strînsă legătură cu concepția despre *mana* din gîndirea magică.

[58] E. Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român...*, I, Cernăuți, 1903, p. 47, 48, 1 136, passim.

În structura obiceiului se remarcă un element care reliefează și existența unui sens fecundator pe care l-a avut cîndva. Acesta e simbolizat de perechea nupțială care figurează uneori — la noi[60], ca și la popoarele balcanice[61] — în centrul desfășurării jocului. Să ne reamintim că perechea nupțială era un element structural constitutiv în anticele adonii — serbările închinate lui Adonis[62]. Pe de altă parte, în unele părți, cum ar fi raioanele Zimnicea, Turnu-Măgurele, Corabia, melodia „Lazărului” apare strîns legată de un cîntec cu caracter licențios, „Cocoșelul”, care, după declarațiile categorice ale informatorilor[63], se execută întotdeauna în continuarea celei dintîi. Faptul este un indiciu clar al sensului de fecundație umană conținut de obicei.

O trăsătură asupra căreia merită să ne oprim o constituie prezența în alaiul „Lazărului” a miresei stinghere, deoarece aceasta apropie și mai mult obiceiul de structura sărbătorilor închinate eroului vegetațional. În postura miresei-amante îndoliate de moartea năprasnică a iubitului aparrînd pe rînd Inanna—Iștar, Isis, Kybele, Afrodita. La aromâni, fata cea mai mică e considerată logodnica lui Lazăr; ea rămîne mireasă gătită și neîncununată, care se va „dumica” de plîns bocindu-și mirele de care n-a avut parte [64]. La noi, acest element a putut deveni la un moment dat atît de important încît, pe alocuri, obiceiul a căpătat denumirea „umblă cu mireasa” [65]. Există chiar un ceremonial anume (cu urme de divinațiune?) pentru desemnarea obiectivă a miresei lui Lazăr [66]. Vrednic de reliefat este un motiv tematic destul de dezorientant, care, din cîte am putut constata pînă acum, constituie o particularitate a folclorului nostru : *mireasa moartă.* Ştiut fiind că nici una din corespondentele ei clasice nu moare, prezenţa în cîntec a unei mirese moarte, a cărei relaţie faţă de Lazăr nu este arătată, nedumereşte la început. Cu atît mai mult cu cît, în unele variante[67], acest motiv a eliminat povestea lui Lazăr şi a rămas unica idee a textului poetic. Gîndul ne-ar putea duce fie la un împrumut nuvelistic provenit prin contaminare analogică : mire mort — mireasă moartă, fie la atribuirea unor trăsături androgine eroului — dat fiind că mireasa moartă e bocită ca şi cum ar fi însuşi Lazăr. Paralelismul accentuat dintre Lazăr şi această mireasă, faptul că mireasa moartă figurează cîteodată alături de Lazăr, dar mai ales anumite date de conţinut [68], ne determină să apropiem însă personajul miresei moarte de tipul Attis al legendei. În acest tip eroul, iubit de o zeiţă (Kybele) şi de o făptură supranaturală monstruoasă (Agdistis), e făgăduit unei mirese pămîntene. Iată datele care coincid între Ia — mireasa muritoare a lui Attis, fiică a regelui mitic Midas [69] — şi mireasa lui Lazăr : 1) logodnica eroului e o tînără fecioară ; 2) ea participă la jelirea lui ; 3) îndurerată de pieirea lui, moare şi ea (se sinucide) ; 4) după moarte suferă o metamorfoză florală [70].

---

[59] Să ne noteze aruncarea lăturilor asupra locuinței (text fg. 7 886 c CIEF), „în pamblica fetelor” (text fg. 763 a CIEF), sau „în calea voinicilor / *în pofida* fetelor / *în ciuda* nevestelor” (G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205 [subl. ns. — *N.A.*]). Fetele care umblă cu „Lazărul” poartă în păr o panglică roșie (nota 6) — amuletă clasică împotriva deochiului. La bulgari, fata care joacă rolul personajului principal își acoperă capul cu o basma roșie (M. Arnaudoff, *Die bulgarische Festbräuche*, Leipzig, 1917, p. 34).

[60] Vezi *supra*, nota 4.

[61] Љ. С. Јанковић, Д. С. Јанковић, *Народне иīре*, VII, Београд 1952, p. 39, 59, 134. La aromânii fîrșeroți se îmbracă un mai în haine de mire, iar o fată îl poartă în brațe; la cei tesalioți se face o păpușă care închipuie pe un băiat și pe care o duc de mînă două fete (P. Papahagi, *op. cit.*, p. 733). În Korçë, femeile ies la *Lăzărel*, după obicei, cu o păpușă de cîrpe numită *nuskë* („miresică”). Tot așa în alte locuri din Albania de mijloc și de sud (R. Sokoli, *Kangët rituale në të kremtet vjetore...*, în „Studime filologjike”, 1964, nr. 4, p. 170—171).

[62] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 169.

[63] Inf. 26296 CIEF din comuna Năsturelu, raionul Zimnicea: „Cocoșălu, asta ie ruptă din Lazăr”; v. și inf. 26 299 din Zimnicea.

[64] P. Papahagi, *op. cit.*, p. 734—735.

[65] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 202.

[66] În ziua de florii, fetele aruncă în gîrlă o coroniță, cea care plutește mai repede aceea e a „miresei lui Lazăr”. Celelalte fete îi aduc plocoane ouă, cozonac, turtă, vin (inf. 3 708 CIEF). La bulgari, în duminica floriilor, fetele aruncă pe apă o coroniță sau o coajă de colac. Fata al cărei lucru e dus de apă cel mai repede e aleasă cumătră (nașă). La casa ei se face o masă comună (vezi *infra*, nota 103) din darurile aduse de celelalte fete (M. Arnaudoff, *op. cit.*, p. 35—36).

De altfel, mai există şi alte elemente care îl apropie pe Lazăr în mod special de Attis. Unul dintre ele l-am arătat mai sus (*supra*, p. 324). Celelalte sînt : 1) moartea eroului chiar înaintea nunţii sale [71] ; 2) tăierea intenţională a crăcii pe care stă şi care îi pricinuieşte moartea, în cazul lui Lazăr [72], corespunde ca semnificaţie cu omorîrea de sine din cazul lui Attis [73], ce simbolizează autonegaţia de primă instanţă în evoluţia vieţii vegetale, reprezentînd fie momentul ascunderii subtelurice a seminţei, fie viaţa vegetală criptică din anotimpul rece ; 3) prezenţa aceloraşi flori (micşunele — viorele) atît în legenda lui Attis (*supra*, p. 323), cît şi în transformarea florală a lui Lazăr (nota 38) şi a surorilor sale (nota 39) — preţioasă coincidenţă, căci, vioreaua fiind o floare de primăvară, legenda dă de înţeles că sub imaginea florii se ascunde de fapt explozia vernală a naturii. În această privinţă, datele comparative din folclorul balcanic alungă orice urmă de îndoială. La albanezi, locuțiunea populară ,,a ieșit lăzărelul'' este echivalentă cu ,,a venit primăvara'' [74].

---

[67] Vezi, *supra*, nota 8.

[68] Text fg. 7 829 b CIEF ; G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205—206.

[69] *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend...*, New York, 1949, I, s.v. Attis.

[70] După P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis. Aceleaşi trăsături, strict identice, se aplică într-o tradiţie românească (*supra*, nota 39) surorii lui Lazăr. Cele două date sînt perfect compatibile reciproc dacă ne gîndim la căsătoria consanguină frate-soră — caracteristică pentru tipul Osiris. Detaliul reflectă o practică curentă în unele familii domnitoare (faraonii egipteni), dar rară în restul societăţilor umane, unde se întîlneşte ca infracţie la regulile exogamiei (E. Westermarck, *Histoire du mariage*, III..., Paris, 1935, p. 104—111).

[71] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 203 ; P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[72] Variantă citată de G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 202, 205. La p. 203 se menţionează o altă variantă bizară — neilustrată însă de nici un text cunoscut, — după care Lazăr ar fi murit trîntindu-se în fusul mamei sale.

[73] Gestul îndeplinea o funcţie magică. Pentru a stimula şi uşura reluarea vieţii vegetale la venirea primăverii, multe populaţii primitive practică rituri (cu caracter magic, apoi simbolic) care includ autotraumatisme şi automutilări şi al căror scop general este transferul energiei umane asupra naturii pentru a-i spori puterile fecundatoare.

În continuare, relevăm în structura ,,Lazărului'' prezența unor elemente anexe, grupate în jurul sensului său de bază — acela vegetațional. În această ordine de idei, am identificat trei categorii de elemente, vestigii ale unor vechi sensuri conexe cu cel vegetațional: 1) de cult al morților; 2) apotropeice; 3) interdicții și obligații.

Se știe că, în mentalitatea primitivă, propițierea spiritului vegetației, respectiv al grîului, s-a confundat pînă la un punct cu respectul și cinstirea morților [75]. Pe de altă parte, viața vegetală intratelurică a semințelor a fost de timpuriu asimilată cu soarta morților supuși diverselor rituri de înmormîntare, iar mai tîrziu a fost pusă în legătură cu credințele despre supraviețuirea sufletului. Toate acestea explică caracterul htonian-infernal al multor divinități și eroi ai vegetației. La Atena, sărbătoarea numită *Anthesteria* (de la *anthos* = floare), consacrată lui Dionysos și care cădea la începutul primăverii, în momentul apariției noii vegetații, era în același timp sărbătoarea florilor și ziua morților [76]. Unul din sensurile fundamentale ale lui Osiris [77] și Dumuzi—Tammuz [78] a fost și acela de stăpîn al morților. Persoana lui Attis este înfățișată adesea pe monumente funerare [79], iar Adonis — iubit de Persefona, rivala Afroditei — trebuie să petreacă o treime din an în Hades [80]. În cazul ,,Lazărului'', sensul de cult al morților este atestat de: 1) obiceiul ,,Moșii de florii'', a cărui dată o aflăm suprapusă cu data ,,Lazărului''. După Marian [81], în această zi se împart plăcinte și pîinișoare în amintirea celor morți. O tradiție etiologică, citată tot de Marian [82], așază povestea lui Lazăr la originea ,,Moșilor de florii''. În Ardeal, în seara din sîmbăta floriilor exista datina de a se pune crenguțe cu mîțișori [83] la mormintele rudelor răposate; în duminica floriilor se dă de pomană, iar patru zile mai tîrziu are loc sărbătoarea numită ,,La moși'', cînd se face din nou pomană în amintirea morților; 2) scăldarea postumă a lui Lazăr, care exprimă un act ceremonial din toaleta funerară tip, tot așa după cum Osiris este mumificat. Poate niciunde nu se înfățișează mai plastic legătura dialectică dintre viață-fertilitate și moarte în dezvoltarea naturii organice decît în actul scăldării lui Lazăr în laptele destinat să perpetueze fecunditatea ; 3) găsirea lui Lazăr mort — prototip pentru datina bocirii la morți, invocată de o tradiție etiologică (*supra*, nota 39 : ,,De cînd e jelitul la morți"). Reamintim că la egipteni orice mort era identificat lui Osiris, ale cărui peripeții postume întruchipau arhetipul ceremonialului funebru [84]; 4) obiceiul de a mînca plăcinte sau turte (pomenite în cîntec [85])în ziua lui Lazăr ar putea să fi avut la origine o dublă semnificație, agrar-funebră, de rememorare a celor morți și de stimulare a reapariției grînelor, de asigurare a viitoarei recolte. Ne bazăm pe faptul că masa comună și ofranda de alimente cerealiere au constituit încă de la începutul culturilor agricole un element de cinstire a divinității și a amintirii morților [86]. Practica a fost întîlnită și disociată de obiceiul ,,Lazărului", de exemplu în Vrancea [87], la aceeași dată calendaristică cu cea a întregului obicei.

---

[74] R. Sokoli, *op. cit.*, p. 168.

[75] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 233—234. Vechii greci consacraseră în mistere grîul πίτυρα zeiței Artemis infernală, pentru ca să-l înduplece pe Hades (A. de Gubernatis, *La Mythologie des plantes*..., II, Paris, 1882 s.v. Grain).

[76] P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*..., Paris, f. a., p. 444—448; J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 234—235. La populația Oraon, trăitoare în Orissa (India), în perioada sădirii orezului are loc sărbătoarea numită *khaddi* (= sărbătoarea florilor), la care se crede că iau parte și morții (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 241).

[77] E. O. James, *Mythes et rites dans le Proche-Orient ancien*..., Paris, 1960, p. 37; J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. II, p. 113,

[78] G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 160—162

[79] F. Cumont, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*..., Paris, 1929, p. 56.

[80] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Adonis.

[81] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 254 sqq.

[82] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 254—255: O femeie săracă avea un copil numit Lazăr, și, neavînd să-i dea de mîncare măcar o plăcintă, Lazăr a murit. Atunci ea a blestemat ca să nu fie iertată de Dumnezeu femeia care nu va face plăcinte în sîmbăta lui Lazăr.

[83] A. Viciu, care citează obiceiul (*Obiceiuri de paști*, în ,,Comoara satelor...'', II, 4 aprilie 1924, p. 49—54), transcrie și o foarte interesantă observație: ,,... dar aceste mîțișoare sînt flori de salcă, de răchită, de plop, cum le-au adunat credincioșii *și nu binecuvîntate de preot după rit*'' [subl. ns. — *N.A.*].

Despre elemente apotropeice am vorbit mai sus (*supra*, p. 326). Ca și pentru lichidul de la scaldă, și turtei i se atribuie un rol apotropeic atunci cînd de consumarea ei se condiționează evitarea unei primejdii (*infra*, p. 330). Vom adăuga apoi că atît reziduurile de la spălat, cît și turta apar uneori considerate ca posesoare de virtuți apotropeice chiar separate fiind de obiceiul ,,Lazărului" — cele dintîi pentru deochiul vitelor, iar cea de pe urmă împotriva grindinii [88]. Indicii ale unor sensuri asemănătoare există și la balcanici. La bosnieci e atestată invocarea lui Lazăr de către păstori pentru îndepărtarea șerpilor[89], în cîntecele ,,*lazaricelor*" din ținutul Podrima (R. S. F. Iugoslavia) se aude la o lykotropie[90], iar pe lîngă Vranje (Serbia de sud-est) se vorbește generic despre ,,alungarea demonilor[91]".

Recent, am putut detecta existența unei interdicții aflate în raport cu obiceiul ,,Lazărului"[92]. Același tip de interdicție a fost certificat în Muscel[93], în legătură directă cu ziua lui Lazăr, și în Moldova de nord[94], în timp ce în Vrancea oprelіștea a luat forma unei obligații[95]. În esență, interdicția se reduce la următoarea idee : în ziua sau în preajma zilei lui Lazăr, femeile să nu lucreze, mai cu seamă ,,voinicesc" (lucru destinat bărbaților), deoarece, în caz contrar, bărbatul va fi omorît de pădure

---

[84] A. Moret, *op. cit.*, p. 298—302, 460—470 ; E. O. James, *op. cit.*, p. 212, 214.

[85] Vezi *supra*, nota 7.

[86] p. exemple vezi *Funk & Wagnalls*..., I, s.v. cake customs.

[87] S. Hîrnea, *Datinele și obiceiurile noastre de la Sărbătorile Paștelor*, Focșani, 1931, p. 30.

[88] E. Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 47, 801.

[89] E. Schneeweis, *op. cit.*, p. 180. La albanezi, ofiotropia e pusă în seama cîntecelor pentru ziua lui Vangjelizmoj (14/25 martie) (vezi R. Sokoli, *op. cit.*, p. 167—168 ; *Chansonnier populaire albanais*... [Tiranë], 1961, p. 16).

[90] M. A. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор*, I, Београд, 1950, p. 324, 328. În Plutarh (Περὶ Ἴσιδος καὶ Ὀσίριδος), lupul apare ca animal tifonian, în slujba lui Seth-Typhon, dușmanului Osiris.

[91] Љ. С. Јанковић, Д. С. Јанковић, *op. cit.*, VI, ibidem, 1951, p. 161.

[92] inf. 26.290 CIEF.

[93] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 28,42.

[94] E. Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 284, 758, 897, 1 061.

[95] S. Hîrnea, *op. cit.*, p. 30.

(cade din copac); obligația impune ca, în aceeași zi și pentru evitarea aceluiași accident, să se mănînce întîi plăcinte.

Mecanismul acestei bizare interdicții, lipsită evident de o bază reală, este relativ simplu și poate fi explicat astăzi în urma studiilor făcute asupra riturilor agrare de cercetători ca Mannhardt, Frazer, Eisler, Liungman. În ultimă instanță, geneza interdicției (mitului, ritului) reflectă teama geologică a primitivului ce se simte dezarmat în fața forțelor oarbe ale naturii. Pentru a le constrînge să acționeze în favoarea sa, omul primitiv recurge la magie, așa cum astăzi omul modern realizează efectiv aceasta cu ajutorul științei. Una din concepțiile primitive cele mai răspîndite în culturile agricole euromediteraneene este aceea despre pasiunea vegetalului. Or, la urma urmelor, Lazăr nu întruchipează altceva decît elementul vegetal folositor omului, asupra căruia agricultorul săvîrșește un act de violență însușindu-și-l. După legea talionului, aceasta reclamă ispășire în condiții identice (cădere din copac). Pentru a se pune la adăpost de răzbunarea elementului lezat (copacul, pe treapta credințelor animiste) și a-l determina să rodească în continuare, omul primitiv instituie un sistem mitico-ritual de relații de autoocrotire. În cazul nostru, acest sistem are două verigi: 1) transferul vinii asupra unui făptaș simbolic, prezentat în locul omului ca agent al pasiunii vegetalului[96]; 2) propria imunitate realizată prin consumarea substanței geniului vegetal. Lazăr nu cade din copac, ci *e doborît*, aidoma unui fruct. Dar făptașul nu e omul, ci „vîntul mare"[97], care în acest context joacă rolul binecunoscutului animal tifonian din mitul osiriac. Bineînțeles că și aici e vorba de un element vătămător al culturilor agricole, tot așa cum e mistrețul în legenda lui Adonis[98]. Pentru obținerea imunității se consumă turta preparată din vegetalul-Lazăr, acțiune care nu e altceva decît mîncarea divinității, întîlnită la multe populații[99].

Cît privește nelucrul, păzirea unei zile, faptul constituie în folclorul de credințe și superstiții un semn generic, nespecific, de respect față de o ființă supranaturală, iar interdicția pare să fi avut ca sens originar propițierea spiritului vegetației (livezilor, pădurilor). Ni se pare mai puțin verosimil ca ea să reflecte un tabu dendrolatric analog numeroaselor cazuri de tabu totemic. Așa cum se întîmplă în sistemul de gîndire primitiv, preștiințific, cauza reală a fost deformată printr-o perspectivă falsă impusă de poziția omului primitiv față de forțele copleșitoare ale naturii. Exprimată într-o formă alogică, opreliștea — respectiv obligația — a căzut în folclorul nostru de mai multă vreme în desuetudine.

În sfîrșit, menționăm o obligație ce incumbă persoanelor care fac „Lazărul": aceea de a rămîne trei ani la rînd în grupul care-l execută[100].

---

[96] cf. faimoasa confesiune negativă adresată pîinii (sec. al IV-lea e.n.): „Nu eu te-am secerat, nu eu te-am măcinat, nu eu te-am frămîntat, nu eu te-am pus în cuptor, ci altcineva; fără vină te-am mîncat" (De Martino, *op. cit.*, p. 273–274).

[97] Mg. 2 913 m (verde), (roșu) 2920 a, g_2, h, m.

[98] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a V-a, vol. II, p. 31–34.

[99] *Funk & Wagnalls*... s.v. eating the god.

[100] Inf. 26.290 CIEF, din comuna Islaz, raionul Turnu-Măgurele: „Care a făcut un an, trebuịa să facă treị anị la rînd, că, dacă nu, să bolnăvẹa. Ca călușu. Da n-avẹa nicị o opreliște: să vorbește, să dă kiuote".

Este un gen de obligație pe care o regăsim și în alte obiceiuri : la călușari, drăgaică, cunună, cuci etc. și care, în cazul cîntecelor ceremoniale funebre, a luat forma unei specializări stricte[101], viagere. Rostul ei social este relativ limpede, ca vizînd să asigure, poate, nu atît ezoterismul practicii, cît o continuitate — garanție a măiestriei — în realizarea ei.

În continuare, vom enumera cîteva date care, după părerea noastră, ar putea constitui indicii ale unei evoluții tipologice a lui Lazăr de la un erou vegetațional generic către un erou de tip agrar. Acestea sînt : 1) elementele vegetale care apar în legenda lui. Reținem că, cu puține excepții, toate sînt vegetale roditoare cultivate (viță de vie, nuc, vișin, măr, gutui, zarzăr, ardei, piper, bobi) ; 2) turta sau plăcinta care se face în ziua lui Lazăr. La rostul funebru și de fertilitate al acestui element ne-am referit mai sus (*supra*, p. 329). Vom adăuga că prezența ei, la noi ca și la alte popoare, în obiceiuri specific agrare[102], a putut avea inițial semnificația unei comemorări sociale a alimentației de tip agrar[103], de consacrare pentru colectivitate a procedeelor primitive de preparare a produselor agricole ; 3) sensul de prosperitate a animalelor domestice mari, legate de cultivarea și feritilatea solului. De altfel, regăsim acest sens și în afara obiceiului ,,Lazărului'', asociat cu alimentația agrogenă, într-un fapt citat de E. Niculiță-Voronca[104].

Ni se pare că aceste indicii prezintă un interes deosebit pentru cercetarea straturilor de viață economică-socială ale poporului nostru, întrucît, integrîndu-se în ansamblul datelor furnizate de obiceiurile noastre agrare, elementele de mai sus fac, în ultimă instanță, dovada vechimii credințelor în legătură cu agricultura — fapt de viață spirituală care se raportează implicit la vechimea acestei îndeletniciri în spațiul carpato-dunărean. Este recunoscut că concentrarea naturii eroului vegetațional, de la întreg regnul la plantele cultivate de om, oglindește un alt grad de cultură materială, și anume depășirea stadiului de vînătoare și păstorit nomad, pledînd pentru vechimea și stabilitatea vieții agricole la acel popor[105].

O ultimă chestiune pe care o abordăm este vechimea practicii potrivit căreia ,,Lazărul'' are loc în sîmbăta floriilor. În urma cercetărilor pe care le-am intreprins reiese în chip neîndoios o clară divergență calendaristică între diferitele zone geografice unde am găsit obiceiul. Așa, de pildă, în raionul Giurgiu, „Lazărița” se face în *vinerea* floriilor[106], iar pe o arie întinsă, care cuprinde raioanele Zimnicea, Turnu-Măgurele, Corabia, „Lazăra“ se face exclusiv în ultimele trei zile din săptămîna *care precedă începutul postului mare*[107]. La acestea ar fi de adăugat : 1) afirmațiile Elenei Niculiță-Voronca[108], care plasează cronologic interdicția caracteristică obiceiului joi *în săptămîna albă* ; 2) în Muscel[109], poporul cunoștea și ținea două sîmbete ale lui Lazăr, cea dintîi în *săptămîna brînzei*, iar cealaltă în ajunul floriilor ; 3) astăzi încă, ziua lui Lazăr este socotită de popor cu mult înaintea datei bisericești, în așa-numita săptămînă albă sau a brînzei[110], care, după calendarul popular, precedă începutul postului mare din calendarul religios. În raport cu data variabilă a începerii păresimilor, sîmbăta lui Lazăr cel din obiceiul popular poate cădea în calendarul actual între 8 februarie, o zi după începerea anului agricol tradițional la vechii latini[111], și 20 martie, dată care reprezintă ziua *echinocțiului de primăvară*. Faptele de mai sus ne dau toate temeiurile să conchidem că suprapunerea obiceiului cu data din calendarul creștin reprezintă rezultatul unui compromis prin care biserica ortodoxă a încercat să facă să se șteargă substratul „păgîn” al obiceiului și să-i dea o culoare presupus creștină — mistificare favorizată de confuzia onomastică a eroului cu două personaje evanghelice[112], de altfel cu totul secundare și care au avut o circulație foarte restrînsă în legendele și tradițiile poporului nostru.

---

[101] C. Brăiloiu, *,,Ale mortului'' din Gorj*, București, 1936. La romani, ca și la etrusci, existau bocitoare profesioniste (*praeficae*).

[102] La romani, în sărbătorile agricole *Paganalia* (ianuarie), *Fornacalia* (februarie), *Liberalia* (17 martie), *Palilia* (21 aprilie). La egipteni, în seara sărbătorii lui Osiris se cocea o plăcintă (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 135, 156). În ofrandele aduse lui Adonis intrau flori, fructe și prăjituri (Theokritos, *Idila XV* 112 sqq.). Pentru *panspermia* ca ofrandă rituală agrar-funebră la vechii greci și plăcinta în cultul lui Attis, vezi M. P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, I, München, 1941, p. 116—119 ; II, *ibidem*, 1950, p. 615.

[103] La bulgari, a doua zi după sîmbăta lui Lazăr, dintre fete se alege o cumătră, la casa căreia celelalte duc cîte o pîine. Are loc o masă comună, unde se mănîncă o coleașă preparată din pîinile tuturor fetelor (M. Arnaudoff, *op. cit.*, p. 35—36). La sîrbi, *lazaricele* mănîncă a doua zi în comun alimentele primite în dar în ziua precedentă (E. Schneeweis, *op. cit.*, p. 180).

[104] *Op. cit.*, p. 46. E vorba de punerea unei plăcinte în mîncarea vitelor și a celui care îngrijește de ele. La estoni, de anul nou, se dădea familiei și vitelor o plăcintă în formă de vier, ca simbol al fecundității. În secolul trecut, la mordvini, de paști, se cocea o pîine de orz, care apoi se dădea cailor s-o mănînce, crezîndu-se că în acest fel animalele vor fi sănătoase, iar recolta îmbelșugată (A. de Gubernatis, *op. cit.*, II, s.v. Grain).

[105] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 231.

Se știe că, înainte ca să se fi generalizat anul civil convențional începînd la 1 ianuarie, majoritatea vechilor calendare ale populațiilor agricole — obiectiv determinate de fenomene astronomice de primă importanță pentru agricultură — socoteau anul cu începere de la echinocțiul de primăvară sau din preajma lui[113]. Pe de altă parte, se cunoaște cu precizie că în Roma imperială sărbătorile lui Attis se celebrau între 22 și 27 martie, precedate de un preambul la data de 15 martie[114], și există mărturii care atestă că și în Frigia de baștină ele aveau loc primăvara[115]. La rîndul său, Frazer, discutînd data probabilă a sărbătorii lui Adonis în Fenicia, Liban și Siria, optează pentru începutul primăverii (februarie-martie)[116]. Pe baza informațiilor citate din materialul românesc înclinăm să credem că, inițial, și obiceiul de care ne ocupăm s-a aflat în legătură cu echinocțiul de primăvară — convingere întărită de cazurile analoge Attis-Adonis. Un element auxiliar în sprijinul legăturii dintre data obiceiului și sărbătorile echinocțiului îl formează prezența ouălelor date, cu evidentă prioritate în șirul darurilor[117] și peste tot (inclusiv popoarele balcanice[118]), fetelor care fac „Lazărul", știut fiind că oul (ce conține principiul vieții) este un simbol lustral și augural de purificare, reînnoire și renaștere preconizată cu prilejul anului nou de primăvară. Cu acest rol îl întîlnim, mai cu seamă vopsit în roșu, la foarte multe popoare de religii diferite din Asia și Europa[119].

---

[106] Inf. 26 297 CIEF.

[107] Inf. 26 290, 26 296, 26 299 CIEF.

[108] *Op. cit.*, p. 284, 897, 1 061.

[109] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 28, 42.

[110] Inf. 26 290, 26 296, CIEF.

[111] Varro, *De re rustica*, I, 28. La vechii greci, începutul primăverii era socotit, pe alocuri, în 7, 8 sau 11 februarie, o dată cu sosirea zefirului (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 24).

[112] În privința originii numelui eroului și obiceiului ni se par semnificative două fapte : în Serbia, etimologia populară explică denumirea *Lazar* ca provenind de la vsl. *laziti* = a merge (T. Maretić, în E. Schneeweis, *op. cit.*, p. 180) ; în Petrela (R.P. Albania) numele *llazore* — aplicat unui instrument muzical aerofon cu care se cîntă de ziua lui Lazăr — înseamnă „colindat” (R. Sokoli, *Les Danses populaires et les instruments musicaux du peuple albanais...*, Tirana, 1958, p. 42). Aceasta dovedește, o dată mai mult, că este vorba de o confuzie onomastică și că, în ochii celor care-l practică, obiceiul „Lazărului” nu are nimic comun cu ceremoniile creștine. Efortul de a substitui personaje creștine vechilor zeități păgîne caracterizează întreaga istorie a bisericii. În ciuda acestui fapt, încă de la începuturile existenței sale, creștinismul s-a văzut nevoit să încorporeze o serie de manifestări notoriu păgîne (Tertullianus, *De idololatria*, 10, 14). Înseși paștile, a căror esență o formează comemorarea unei învieri legendare, sînt vizibil înrîurite de cultul și ceremonialul adonic (J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 306—309). După conciliul din Niceea, paștile erau sărbătorite la o dată fixă — 25—27 martie, adică tocmai în zilele sărbătorilor lui Attis (W. Liungman, *op. cit.*, II, p. 417—418), ceea ce a dat prilejul ca să se spună în ironie : *Et ipse Pileatus christianus est* (Pînă și zeul cu cușma frigiană [=Attis] e creștin !) (F. Cumont, *op. cit.*, p. 67).

Ajunși aici, socotim potrivit să recapitulăm poziția pe care ne situăm în prezentul studiu. Înainte de toate nu am vrea să fim greșit înțeleși și să apărem ca un susținător anacronic al teoriilor mitologizante care au făcut odinioară faima, dar și ridicolul unor cercetători cu mult spirit de fantezie și mai puțin spirit critic. Nu urmărim să stabilim, pentru că nu se poate stabili, o identitate între Lazăr și vreun erou vegetațional mediteraneean. Așa ceva nu a fost, probabil, nici inițial și, după cum se vede, nu a apărut nici ulterior. Fiecare erou, Osiris, Attis, Adonis, avea, în civilizațiile cărora le-a aparținut, trăsături distincte, specific locale. Dar, după cum tuturor le era comun un același caracter general, tot astfel socotim că acesta se poate extinde și asupra lui Lazăr, așa cum apare el în legendele din folclorul românesc. De bună seamă că Osiris-Adonis-Dumuzi-Attis sînt mai apropiați fiecare unul de altul decît este Lazăr față de ei toți, deoarece cei dintîi aparțin unor culturi spirituale înrudite, strîns grupate geografic, și aceleiași epoci îndepărtate, în timp ce Lazăr se plasează într-un alt spațiu cultural și istoric-geografic. De pildă, la noi legenda despre eroul vegetațional nu a luat, din cîte ne spun datele de pînă acum, aspectul unei *drame* ceremoniale, cultice, așa cum erau pasiunea lui Osiris sau cea a lui Dionysos. Am relevat atîtea elemente comune între Lazăr și legendele Attis — Adonis — Osiris, nu pentru a-l deriva pe cel dintîi din mitologia orientului antic, teză dificil de susținut, ci pentru a argumenta eficient *caracterul* personajului și obiceiului lui Lazăr printr-o paralelă cu eroi și ceremonii al căror tip este bine stabilit de către cercetători ai culturii spirituale.

---

[113] La echinocțiul de primăvară (20—21 martie în calendarul actual) începeau calendarul babilonean reformat de Hammurapi, calendarul vechi pers și anul avestic. Anul hindus începea la 15 martie, iar vechiul an civil al romanilor, atribuit lui Romulus, în prima zi din martie — lună consacrată lui Marte, inițial un zeu al vegetației, ocrotitor al ogoarelor (calitate în care este invocat în *Carmen fratrum Arvalium*) și dispensator (în ceremonia lupercaliilor) al fecundității animale. Calendarele vechilor azteci și peruvieni se bazau de asemenea pe anul vegetativ.

[114] M. P. Nilsson, *op. cit.*, II, p. 617; W. Liungman, *op. cit.*, I p. 207—211.

[115] Juliani imperatoris Εἰς τοὺς μητέρα τῶν θεῶν § 168 c.

[116] J. G. Frazer, *op. cit.*, parte a IV-a, vol. I, p. 225—226. W. Liungman (*op. cit.*, I, p. 166) împărtășește această părere.

[117] Așa încît, pe alocuri, poartă chiar denumirea de „ouăle Lăzărițelor" (inf. 26 290 CIEF

[118] Љ. С. Јанковић, Д. С. Јанковић, *op. cit.*, VI, p. 161; VII, p. 134; J. Belović., *Die Sitten der Südslawen*, Dresda, 1927, p. 121; P. Papahagi, în *op. cit.*, II, p. 734; R. Sokoli, *op. cit.*, p. 169—171. Același lucru laalbanezii din Italia (*Chans. pop. alb...*, p. 16).

[119] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 20—21.

De altminteri, la o analiză riguroasă, legenda eroului nostru are elemente comune cu o serie foarte mare de mituri, dintre care multe au o semnificație diferită, ieșind din perimetrul legendelor vegetaționale. A face aici inventarul tuturor acestor puncte de contact înseamnă însă a depăși cu mult spațiul ce ne-a fost acordat, pe lîngă faptul că am pune la grea încercare răbdarea cititorului. Ne vom mărgini să semnalăm conexiuni cu miturile lui Dionysos[120], Zagreus, Kore, Demeter, Marsyas, Linos, Maneros, Marte, Apollon, Telepinu, Buddha, Hussein, Isus, Balder, John Barleycorn; cu o seamă întreagă de genii agreste și pastorale italice, cum sînt Silvanus și Faunus; cu unele elemente ale misterelor orfice și ale celor eleusine, precum și cu obiceiul Scaloianului.

Toate acestea nu dovedesc altceva decît că legenda lui Lazăr are rădăcini care se pierd în negura vremilor. Este foarte probabil ca ele să ajungă în aurora civilizației chalcolitice, într-o epocă de progres al tehnicii agricole primitive[121]. Caracterul de mare generalitate, difuz, al unor elemente ale obiceiului sînt indicii că în el trebuie văzută o preetapă, o ramură colaterală miturilor constituite și că el face parte dintr-un substrat sau prostrat analog acelora din care s-au cristalizat manifestările organizate ale cultelor mediteraneene. În cazul lui Lazăr nu au existat condițiile care să determine transformarea obiceiului popular în cult, integrîndu-l religiei printr-un proces de *mistizare*, așa cum s-a întîmplat în antichitate cu Dionysos și Demeter-Kore, cu Osiris, Adonis și Attis. Lazăr a rămas definitiv la stadiul de datină populară a populațiilor de muncitori agricoli, care nu a ieșit din cadrul folcloric și nu a pășit în domeniul cultului religios. Dar, după părerea noastră, tocmai această particularitate i-a asigurat păstrarea și perpetuarea pînă astăzi. Căci — faptele stau mărturie — complexele mitico-rituale precreștine ajunse pe treapta organizării clericale au putut fi stîrpite de biserica creștină, deoarece baza lor de difuziune se restrînsese la clasele dominante, care — deschise fiind influențelor cosmopolite — sînt incapabile de a păstra tradițiile culturale. În schimb, pretutindeni se văd urmele credințelor și obiceiurilor populare pe care religia nou venită nu le-a putut șterge.

---

[120] De Dionysos, vechiul zeu de obîrșie sud-tracă, îl apropie în chip special: 1) caracterul de erou al întregii vegetații, al germinației primăvăratice pe care l-a avut inițial și Dionysos; 2) căsătoria simbolică (ἱερός γάμος) a soției arhontelui-basileu cu zeul, celebrată în sărbătoarea Anthesteria; 3) fiertura de grăunțe (πανσπερμία) adusă prinos lui Dionysos și Hermes în ipostaza lor htonian-infernală, în aceeași sărbătoare; 4) ideea pasiunii dionisiace, a zeului care suferă o moarte violentă pentru a se trezi apoi la o nouă viață. În mistere, zeul era dezmembrat și consumat de inițiați sub forma simbolică a unui taur — idee prefigurată de așezarea și gătirea lui Lazăr pe masă, ca un aliment ce urmează să fie mîncat.

[121] Sugestii foarte interesante în această direcție oferă articolul lui Б. А. Рыбаков, *Космогония и мифология земледельцев энеолита* [Cosmogonia și mitologia agricultorilor eneolitici], în „Советская археология”, 1965, nr. 1, p. 24—27; nr. 2, p. 13—33.

Nu credem că „Lazărul" ar fi o moștenire a cultului adonic[122], ci, așa după cum fac dovada netăgăduită trăsăturile lui originale, gîndim că el constituie un fapt folcloric cu o geneză proprie, născut însă dintr-o tendință și mentalitate analogă celei care a făurit legendele de tip adonic, lucru care explică asemănările lor și care nu exclude cîtuși de puțin posibilitatea unor contacte mai mult sau mai puțin prelungite între ele, inclusiv, așa cum vom vedea mai jos, între unele din ele și „Lazărul" nostru. Dar, poate cea mai grăitoare probă împotriva unei ascendențe *directe* a lui Lazăr într-unul anume din miturile cu care l-am comparat este tocmai faptul că Lazăr se apropie, rînd pe rînd, cînd de unul, cînd de altul dintre eroii clasici, fără ca să se suprapună, cu toate acestea, pe de-a-ntregul vreunuia dintre ei. „Lazărul" ar putea fi, în schimb, un vestigiu din ceremonii și obiceiuri autohtone, care nu ne îndoim că trebuie să fi existat cu veacuri înainte. Însuși stadiul delabrat în care ne-a parvenit creează suport presupunerii că el reprezintă o supraviețuire. Chiar dacă am lăsa la o parte cazul special al lui Dionysos, că divinități și eroi agrari existau la vechii traci și că ei erau celebrați încă de pe atunci în obiceiuri populare, se poate infera, printre altele, dintr-un binecunoscut pasaj al lui Xenofon[123], care pomenește de un cîntec — de altfel obscur — al tracilor, numit *Sitalkas*. Deși pasajul în cauză a fost deseori citat, numele cîntecului nu a fost luat în seamă de cei mai mulți, cu toate că conține o interesantă informație. Etimologic interpretat, el înseamnă „ocrotitorul grînelor"[124]. Numele este propriu, onomastic, și a fost purtat de regi traci[125], dar era în același timp și un epitet sacral (epiklesis) al lui Apollon din Delfi[126], ceea ce trezește bănuiala că numele regilor traci era luat în cinstea unei divinități agricole existente la acea epocă în panteonul balcanic și care, după toate aparențele, era proslăvită în cîntecul citat[127]. Pe de altă parte, Herodot ne spune că țăranii frigieni celebrau în bocetul de recoltă numit „Lityerses" pe un erou agrar național omonim, secerător iscusit, ucis de Heracle[128]. Însă mai important decît toate este că însuși faimosul Zamolxis al geto-dacilor avea o natură esențialmente htoniană și agrară, fiind o divinitate care simboliza pămîntul roditor ca principiu al vieții animale și vegetale[129].

---

[122] P. Papahagi (*op. cit.*, p. 736) s-a întrebat în trecut dacă nu cumva la aromâni obiceiul ar fi o reminiscență a cultului lui Adonis.

[123] 'Ανάβασις VI, 1, 6.

[124] De la σῖτος = grîu și ἀλκή = ocrotire.

[125] Herodot IV, 80; Tucidide, II, 29.

[126] *Pauly-Wissowa*... s.v. Sitalkas. În legătură cu trăsăturile care fac din Apollon un zeu ocrotitor al culturilor agricole, a se vedea W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 313–314.

[127] R. Eisler (*Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, în „Vorträge der Bibliothek Warburg"..., 1922–1923, nr. 2, p. 240 sqq.) socotește că e vorba de un cîntec al pasiunii grîului în timpul secerișului, tot așa după cum τρυγῳδία întruchipa pasiunea viței de vie, iar λινῳδία pe cea a inului. Din păcate, nu ne-am putut procura originalul studiului.

[128] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 243–244, 304. În bocet revenea mereu invocația „Lityerses !", tot așa cum în refrenul cîntecului nostru apare exclamația „Lazăre !".

[129] Ion I. Russu, *Religia Geto-Dacilor*..., în „Anuarul Institutului de studii clasice", vol. V, p. 61–139 [Cluj, 1949]; Acad. C. Daicoviciu, în *Istoria României*, I,... [București], 1960 p. 330–331, 334.

S-a arătat cu dovezi indiscutabile că Zamolxis este o divinitate care întruchipează fertilitatea solului, numele său identificîndu-se cu noţiunea de „pămînt”, redată în dialectul tracilor de la nord prin *zamol* (*zemel* la tracii din sud şi la frigieni)[130]. Mai mult, legenda transmisă de Herodot (IV, 93—96), referitoare la Zamolxis ce sălăşluieşte sub pămînt o vreme,*plîns ca un mort* de către traci, pentru ca apoi să iasă din nou la lumină, nu poate fi tălmăcită corect decît ca o alegorie a periodicităţii vegetaţiei, care se ascunde iarna sub pămînt, iar primăvara reapare la suprafaţă[131]. O a doua atribuţie fundamentală a lui Zamolxis, în calitatea sa de zeu teluric, era domnia asupra morţilor[132]. Se cuvine relevat că, aşa cum s-a stabilit[133], nu există dovezi care să ateste o evoluţie uraniană a lui Zamolxis, acesta rămînînd pînă la sfîrşit o divinitate htonian-agrară şi infernală. Extrem de interesantă pentru tipul nostru de legendă este ipoteza — susţinută de o serie de cercetători[134] — după care Zamolxis fie că ar fi avut un corespondent feminin cu acelaşi nume, un *paredru*, fie că — aidoma monstrului frigian Agdistis — era androgin. De bună seamă că ar fi temerar să legăm „Lazărul”, cel puţin în mod direct, de Zamolxis, Sitalkas sau chiar şi de Dionysos. Dar existenţa acestor eroi la traco-geto-daci întăreşte ipoteza că tipuri corespunzătoare de legende şi obiceiuri puteau să le fi fost cunoscute eventual înainte de epoca difuziunii cultelor orientale. Pe de altă parte, rămîne foarte plauzibil ca acestea din urmă, odată pătrunse în Dacia, să fi stimulat viaţa şi circulaţia obiceiurilor agrare ale autohtonilor ba chiar să le fi înrîurit dezvoltarea.

Din nefericire, indigenţa datelor nu ne furnizează o bază reală pentru a vedea care au fost — dacă au existat într-adevăr — *contactele nemijlocite* dintre legenda danubiană şi miturile mediteraneene. Deoarece menţiuni istorice mai vechi cu privire la obiceiul nostru lipsesc cu desăvîrşire, tot ceea ce putem spune se reduce ca fapt pozitiv la constatarea vagă că mitul adonic a circulat, în afara Eladei, şi în interiorul Peninsulei Balcanice încă în epoca antichităţii (Macedonia, Moesia[135]), precum şi în Pannonia[136]. Cît priveşte teritoriul ţării noastre, sînt atestate epigrafic cultele Kybelei şi al lui Attis atît în Dobrogea elenistică[137], cît şi în Dacia romană[138]. Din păcate, datele despre cultul lui Isis — cunoscut la noi în antichitate — nu sînt semnificative pentru problema noastră, deoarece la epoca aceea cultul zeiței se detașase de cel al lui Osiris vegetal și fuzionase cu divinitatea sincretică Sarapis. Pînă în prezent, lipsesc la noi date despre Adonis. În această situație ar fi cu siguranță prematur să ne pronunțăm în ce măsură faptele de mai sus au influențat asupra vieții unor obiceiuri populare ale băștinașilor[139]. Dacă totuși Lazăr are vreo înrudire cu cultele mediteraneene, atunci aceasta trebuie căutată nu în forma greacă a cultului lui Adonis, ci în obiceiurile populare din care acela s-a născut, în fondul preadonic, anterior constituirii ceremonialului în forma lui „cultă” și venind încă din cultele neolitice ale vegetației[140].

---

[130] I. I. Russu, *op. cit.*

[131] Argumentele detaliate ale interpretării vegetal-agrare a acestei tradiţii despre Zamolxis se găsesc la W. Tomaschek, *Die alten Thraker*..., II, p. 63—67, care îl consideră pe Zamolxis „ un fel de Adonis geto-dac” şi Carl Clemen, *Zalmoxis*, în „Zalmoxis...”, II, 1, Bucureşti, 1939, p. 59—61.

[132] I. I. Russu, *op. cit.*

[133] I. I. Russu, *op. cit.*

[134] Informaţie a lui Suidas, reluată de Rhousopoulos, Bessel, Roesler, Müllenhof, Kaţarov (cf. I. I. Russu, *op. cit.*).

[135] Ch. Villay, *Le culte et les fêtes d'Adonis-Thammouz*, citat după M. Vulpesco, *Les coutumes roumaines périodiques*..., Paris, 1927, p. 167.

[136] Z. Kádár, *Die Kleinasiatisch-Syrischen Kulte zur Römerzeit in Ungarn*..., Leiden, 1962, p. 2—4 passim.

[137] *Istoria României*, I [Bucureşti], 1960, p. 512.

[138] O. Floca, *I Culti orientali nella Dacia*, în „Ephemeris Dacoromana...”, VI (1935), p. 204—239.

Ceea ce putem reține însă de pe acum ca cert este faptul că legenda lui Lazăr, așa cum apare ea în folclorul românesc, constituie o contribuție bine individualizată la galeria tipologică a eroilor vegetaționali răspîndiți la multe popoare ale lumii, și ca atare se cuvine a fi raportată la șirul obiceiurilor agrare de primăvară ale poporului nostru.

Investigația noastră reconstituie *sensul originar*, substratul legendei, iar nu rostul de astăzi al obiceiului, cînd,— probabil de multă vreme — ca rezultat al emancipării mentalității sociale și individuale de sub tutela magicului [141], „Lazărul” a rămas simplu prilej de urare și distracție copilărească, făcută, de cele mai multe ori, în scopul strîngerii de daruri. Într-un viitor articol vom analiza comparativ desfășurarea și sensul obiceiului la români față de popoarele balcanice și mediteraneene.

LAZĂR — UNE VERSION ROUMAINE DU HÉROS DU CULTE DE LA VÉGÉTATION

L'auteur se propose d'étudier la nature d'un personnage légendaire, propre à une coutume roumaine de printemps — le *Lazăr* ou *Lăzărel* — qui jusqu'à présent n'a été traitée en aucune façon. On retrouve cette coutume dans le folklore balkanique où toutefois elle revêt un aspect sensiblement différent, ce qui nous a amené à n'envisager ici que les faits rencontrés dans le folklore roumain.

Le *Lazăr* est chanté et dansé le samedi qui précède le Dimanche des Rameaux par des groupes de jeunes filles (jusqu'à l'âge nubile) qui vont de maison en maison en faisant des vœux pour la prospérité géné-

---

[139] La Histria s-au descoperit fragmente ale unei statuete de teracotă a lui Attis, datate din sec. al II-lea î.e.n. M. Coja (*Alcuni aspetti della coroplastica ellenistica di Histria*, în „Dacia”..., V (1961), p. 221—223, 232) notează că descoperirile au fost făcute în afara zidurilor cetății, în cartierul *extra muros*, printre ruinele unor locuințe modeste, care exclud existența vreunui templu în apropiere. În consecință, statuetele trebuie considerate manifestări ale unor culte domestice, pătrunse în păturile de rînd ale populației. Vezi și O. Floca, *op. cit.*, p. 206.

[140] Vezi E. O. James, care rezumă procesul de geneză a dramei cultice a fertilității, celebrată anual primăvara și toamna, în raport cu trecerea de la cules și vînătoare la agricultură și creșterea vitelor. O dată cu rolul preponderent al bărbatului în societatea primitivă, principiul matern întruchipat în *Magna mater* a primit foarte curînd un soț (*op. cit.*, p. 34, 47).

[141] Un fapt cît se poate de semnificativ în această privință este că episodul învierii lui Lazăr s-a pierdut practic deoarece el nu mai apare în nici unul din textele poetice pe care le cunoaștem, ci ne-a fost transmis doar de jocul și tradiția citate (*supra*, p. 324—325 și nota 51).

rale. Dans la mélodie qu'elles chantent, et qui s'appelle aussi *Lăzărel*, il s'agit d'un étrange personnage nommé Lazăr (= Lazare), qui s'en va dans la forêt avec les troupeaux pour les faire paître et y trouve la mort, par suite d'une chute du haut d'un arbre. Des jeunes filles, le plus souvent ses sœurs, le cherchent et, le trouvant mort, se lamentent, le baignent dans du lait et, parfois, le portent à la maison où elles le déposent *sur la table*. Quelquefois, la mère de L. lui prépare un gâteau dès avant son départ pour la forêt. D'autres fois, à côté de L., il est question dans la chanson d'une jeune fiancée morte la veille de son mariage — motif qui remplace parfois l'histoire même de L. Tout le cérémonial finit par des voeux de santé, de bonheur et de prospérité adressés à l'auditoire.

Tout en constatant le paradoxe constitué par le caractère funèbre de l'histoire et sa nette fonction de félicitation et de vœux de fertilité, l'auteur analyse minutieusement tous les éléments de la chanson et de la coutume, ainsi que ceux de quelques traditions et croyances qui s'y rapportent, pour aboutir à la conclusion que L. n'est qu'une personnification du héros du culte de la végétation dont on retrouve des types dans la culture de nombreux peuples (Osiris, Adonis, Attis, Dumuzi-T'ammuz). Voici les principaux traits qui identifient L. au héros du culte de la végétation : 1) *naissance miraculeuse* (origine végétale) : nulle part on ne mentionne le père de L., qui naît uniquement de la mère (hermaphrodite typique du règne végétal). Il est né le jour de la fête des *florii* (en roum. *le jour des fleurs;* cf. fr. Pâques fleuries). A sa naissance, L. est emmailloté dans des végétaux (feuilles de vigne ou de noyer, rameaux de griottier, etc.) ; 2) *action zootrophe* (symbolisée sous les traits d'un pasteur) ; 3) *mort violente et prématurée* ; 4) *«quête» tragique du cadavre et lamentation sur le sort du héros* ; 5) *conservation posthume de la force fécondante* : L. mort se change en fleurs ainsi que ses sœurs ; 6) *résurrection du héros* (celle-ci n'apparaît plus dans la chanson, mais nous est attestée par une sorte de jeu-pantomime exécuté par des jeunes hommes).

Un motiv thématique très intéressant est celui de la fiancée-veuve, qui trouve son correspondant dans le sort des fiancées-amantes d'Osiris, Adonis, Attis. Très particulier est le motif de la fiancée morte — qui apparaît dans la chanson roumaine et que l'auteur apparente à Ia — la fiancée mortelle d'Attis, qui, elle aussi, participe à la lamentation du héros, meurt de chagrin et se change elle aussi en fleurs. D'ailleurs, d'autres traits encore rapprochent la figure de L. de celle d'Attis. Dans la coutume il y a aussi, quelquefois, un couple nuptial qui éveille le souvenir des antiques adonies. Il est à noter que d'habitude une des jeunes filles est considérée comme fiancée de L.

De même que toute représentation de la vie végétale, la coutume roumaine met en relief l'idée de fertilité, son but étant, selon la croyance, de faire multiplier le bétail et la volaille. Un détail curieux est celui de la lavure restée après le bain de L. et qui, dans le poème, est jetée à la racine des arbres, sur les plantes comestibles, sur l'habitation, voire sur les jeunes filles — fait qui trahit les présumées vertus magiques de fertilisation et fécondité qui étaient censées résider dans le liquide venu en contact avec le corps du héros.

On retrouve aussi dans cette coutume quelques autres éléments : 1) culte des morts ; 2) apotropées ; 3) interdictions et obligations. La relation de L. avec le culte des morts est prouvée par : 1) l'aumône rituelle pour les morts, faite le même jour ; 2) le lavement posthume de L., typique pour le cérémonial funèbre ; 3) la mort de L. considérée comme prototype pour la lamentation rituelle, tout comme Osiris fut considéré la première momie ; 4) la coutume de manger une galette dans la fête de L., et que l'auteur juge avoir eu jadis une signification agraire-funèbre. Les éléments apotropeïques sont constitués par la lavure, destinée autrefois à détourner le mauvais œil.

Naguère il était aussi en vigueur une interdiction qui défendait aux femmes de travailler pour les hommes le jour de L. ; on croyait que l'homme qui revêtirait la chemise blanchie ce jour-là, ou qui ne mangerait pas une galette spécialement préparée à cette fin, ferait une chute d'un arbre. Se fondant sur les travaux de Mannhardt, Frazer, Eisler, Liungman, De Martino, l'auteur explique cette obligation comme issue de la conception sur la passion végétale répandue chez de nombreuses populations d'agriculteurs, et qui, dans notre cas, se reflète dans deux éléments : 1) le transfert de la violence commise envers L. (= le fruit du végétal à qui, en le récoltant, on fait subir un sort brutal) sur un opérateur symbolique (l'aquilon, qu'on présente comme coupable de la chute de L.) ; 2) la consommation de la divinité végétale sous la forme symbolique de la galette. Quant à la défense de travailler, ce n'est qu'une marque non spécifique de respect pour un être surnaturel qu'on désire se rendre propice.

Ensuite, on met en évidence une évolution de L. d'un stade plus général vers un héros du type agraire. Finalement, en ce qui concerne le jour où le *Lazăr* est pratiqué, l'auteur, en citant à l'appui de sa thèse de nombreux témoignages, est d'avis qu'initialement la coutume était en rapport direct avec l'équinoxe de printemps.

On peut résumer ainsi qu'il suit les conclusions de l'ouvrage : les mentions historiques sur la coutume faisant presque totalement défaut, les documents archéologiques dont on dispose jusqu'à présent, bien qu'attestant sur le territoire roumain le culte d'Attis et celui d'Isis et Sarapis, ne permettent pas, malheureusement, qu'on se prononce avec certitude sur l'hypothèse de l'existence d'une liaison directe entre L. et les cultes de la végétation de la Méditerranée orientale. D'autre part, certaines données portent à croire que des coutumes de ce genre, dont on pourrait suivre les racines jusque dans l'énéolithique roumain, étaient déjà connues par la population thraco-géto-dace à l'époque de la diffusion des cultes orientaux. Conséquemment, il est très plausible qu'à une certaine époque les cultes orientaux, parvenus au nord du Danube, vinssent exercer une action sur les coutumes agraires de la population daco-roumaine.

La présente recherche reconstitue *la signification initiale* de la légende ; elle ne traite pas de l'état actuel de la coutume qui, avec la musique et l'ensemble des données comparatives balkaniques et méditerranéennes, fera l'objet d'une prochaine étude.

FACTORII EVOLUŢIEI MUZICII DANSURILOR POPULARE

G. SULIŢEANU

Procesul evoluţiei muzicii dansurilor populare se detaşează, încă din primul moment al unei cercetări folclorice, ca o problemă de cea mai mare importanţă şi care necesită elucidarea unui întreg complex de situaţii rezultate din legătura indisolubilă şi interdependentă dintre individ şi colectivitate, muzică şi coregrafie, tradiţie şi inovaţie, om şi fenomenul artistic. Pe măsură ce cunoaşterea se adînceşte, ramificîndu-se în toate aceste direcţii, noi date vin să indice diferite aspecte ale acestui proces, dezvăluind laturi importante, uneori cu totul necunoscute, alteori atestînd supoziţiile sau faptele de acum cunoscute. Întreaga complexitate a acestei probleme necesită, ca o primă călăuză, conturarea trăsăturii fundamentale a fenomenului folcloric, a naturii determinării sale şi a factorilor care declanşează evoluţia sa de la origine pînă la dispariţie.

Coregrafia populară reprezintă una dintre cele mai vechi manifestări folclorice, însoţind omul, poate, încă de la primele realizări ale conştiinţei umane. La început, ca un corolar al muncii şi al atitudinii omului faţă de forţele naturii înconjurătoare, apoi, din ce în ce mai detaşată de acestea, ea a devenit cu timpul exponenta unui simţămînt artistic a cărui manifestare se concentra mai mult în vederea frumosului, a relaxării spirituale de bună dispoziţie. Existenţa sa de-a lungul veacurilor ne apare astfel ca o creaţie a omului, a mentalităţii şi a concepţiei sale artistice, dar şi ca o necesitate a cărei împlinire mereu înnoitoare îl ajuta pe om să găsească noi înţelesuri şi noi puteri vieţii sale.

Evoluţia coregrafiei a urmat aproape fidel diferitele etape ale dezvoltării spirituale a omului, şi tocmai felul în care arta a corespuns acestora, cît şi delimitarea acestor etape în dezvoltarea artei reprezintă pentru cercetător o problemă deosebit de interesantă.

Pe de altă parte, purtînd denumirea după manifestarea sa principală, coregrafia populară cuprinde însă şi o viguroasă parte a artei muzicii. Aceasta ridică noi probleme, deoarece muzica dansurilor populare a avut deseori o evoluţie diferită, fiind supusă, conform specificului artei ei, şi unor factori determinanţi diferiţi. Studierea muzicii dansurilor populare şi

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 341–352, Bucureşti, 1966

aflarea factorilor determinanți ai evoluției sale tind să lămurească totodată și unele aspecte ale procesului de creație, locul acestuia în contextul tradiției, cît și acei factori hotărîtori în apariția elementului nou. Și dacă pentru utilitatea studiului s-a urmărit în primul rînd numai muzica, totuși s-au avut în permanență în vedere proveniența și funcționalitatea ei ca însoțitoare ale dansului.

Înainte de a trece la teoretizarea și exemplificarea datelor obținute, ținem să precizăm că, datorită prezenței unor deosebiri folclorice între diferitele regiuni ale țării, rezultate ale unor factori care au determinat o evoluție diferită în timp și spațiu, reflectate în toate genurile folclorice ale zonelor respective, deci în fața acestei diversități de situații — problemă asupra căreia de altfel vom reveni în cuprinsul acestui articol —, vom folosi, pentru o mai bună exemplificare din punct de vedere metodologic, zona folclorică musceleană, care prin bogăția și complexitatea ei în ceea ce privește muzica dansurilor populare conferă un excelent material problemei noastre.

★

În urmă cu zece ani, Gh. Ciobanu ne comunica în paginile ,,Revistei de folclor'' un foarte documentat articol privind factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare [1] și — avînd în vedere întreaga muzică populară — evidenția cinci factori ,,care au contribuit și contribuie la evoluția creației muzicii populare'' : 1. contactul cu muzica altor popoare ; 2. contactul cu creația muzicală cultă ; 3. întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale ; 4. variația ; 5. contaminarea.

Ceea ce căutăm să urmărim în lucrarea de față este încercarea de a completa problema ridicată de Gh. Ciobanu cu unele observații, rezultate ale analizării unor alte aspecte, unghiuri de studiu, datorită cărora problematica delimitării factorilor determinanți ai evoluției muzicii capătă noi orizonturi de cercetare. Astfel, alături de factorii de mai înainte, considerați ca generali pe întreaga muzică populară, cercetările ulterioare ne-au arătat că în această problemă trebuie avut în vedere, la un moment dat, și *drumul evoluției — de multe ori diferit —, al fiecărui gen în parte.* Această lărgire a problematicii a necesitat o restrîngere a cîmpului de studiu, de astă dată asupra genurilor, a funcționalității și a evoluției muzicii coregrafice populare căutîndu-se ca, pornind de la caracteristicile muzicale de acum cunoscute, să se treacă la conturarea factorilor determinanți ai drumului evoluției lor.

Genul coregrafiei populare, respectiv al muzicii de care ne ocupăm, se deosebește de celelalte genuri folclorice muzicale în primul rînd prin natura funcționalității sale, cît și, implicit, printr-o seamă de aspecte specifice evoluției sale.

Interdependența dintre muzică și coregrafie a dus de-a lungul timpului către cristalizarea unor tipare artistice a căror spargere și transformare reprezentau de fiecare dată o nouă etapă a evoluției. Pregătirea acomodării fenomenului artistic către noile etape este un proces de durată, de acumulare, de infiltrare a elementului nou.

---

[1] Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare,* în ,,Revista de folclor'', an. I (1956), nr. 1–2, p. 68–105.

Schimbarea structurii muzicii de dans reprezintă față de factorul determinant un proces de durată variabilă. Această variabilitate a perioadei de evoluție a fixării elementului nou este dependentă de potențialitatea factorului determinant, de care depinde de altfel și durata dispariției sau transformării elementului vechi.

Studierea factorilor evoluției muzicii coregrafiei populare a evidențiat și *unele aspecte privind anume planuri de perspectivă a cercetării*, *anume niveluri de evoluare a factorilor determinanți sub diferite unghiuri de vedere* : *a*) *acela al psihologiei artei populare* ; *b*) *al provenienței și structurii lor* ; *c*) *al funcționalității.*

a) Studierea factorilor evoluției din punctul de vedere al psihologiei artei populare introduce de la început delimitarea condiționării social-istorice a fenomenului artistic ca rezultat al întregului proces de interinfluențe dintre conștiința artistică a colectivității, conștiința artistică individuală și produsul artistic ca reflectare a realității. Ținînd seama de acestea, mai putem deosebi două aspecte ale factorilor : aspectul social și aspectul individual. Primul, ca rezultat al psihologiei sociale, al predominării recepționării de către colectivitate. Aspectul individual, ținînd de psihologia individuală, ca rezultat a atitudinii individului de recepționare, dar și de influențare și creare a artei.

b) Studierea factorilor evoluției din punctul de vedere al provenienței și al structurii lor ne duce către împărțirea lor în factori externi și interni — așa cum de altfel a sesizat și Gh. Ciobanu în articolul menționat —, atribuind calitatea de ,,factori externi'' acelor factori ce provin din afara fenomenului artistic, determinînd transformările structurale, iar calitatea de ,,factor intern'' acelora ce reprezintă însuși procesul morfologic al evoluției.

c) Studierea factorilor evoluției din punctul de vedere al funcționalității ne indică rolul funcțional pe care îl reprezintă acesta într-o anume etapă a dezvoltării genului. Criteriul funcțional ne mai evidențiază uneori evoluția fenomenului urmărit în timp, cu schimbarea la un moment dat a funcționalității, ca, de exemplu, trecerea unei melodii de dans popular de la funcția rituală la aceea de divertisment obișnuit. O dată cu aceasta se relevă și mijloacele de adaptare la noua funcționalitate, ca : imprimarea unui anumit ritm sau tempo sau chiar schimbarea formei etc.

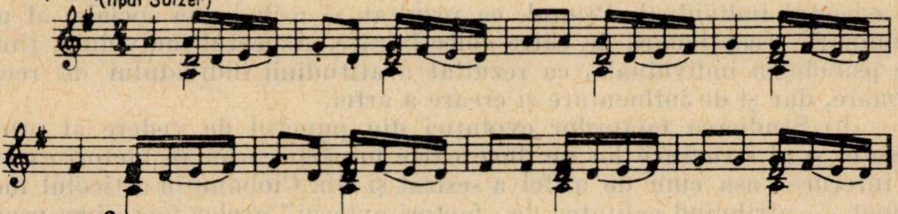
Mai putem deosebi factori ce determină funcționalitatea generală caracteristică artei coregrafico-muzicale populare, precum și factori care determină funcționalitatea specifică diferitelor prilejuri de manifestare a muzicii dansurilor populare.

Ținînd seama de toate aceste criterii, care, firesc, se întrepătrund în cercetarea fenomenului folcloric, vom căuta să delimităm acei factori ce au o influență determinantă în evoluția muzicii coregrafiei populare din zona folclorică musceleană. Vom putea observa cum fiecare dintre factorii prezentați își va găsi motivarea și încadrarea în cuprinsul observațiilor făcute pînă aci.

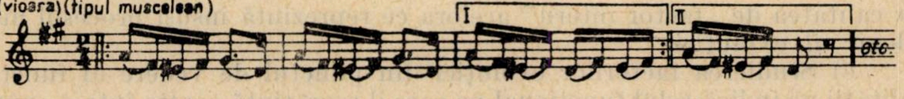
★

Primele culegeri de material muzical-coregrafic realizate în Muscel, cu tot numărul lor redus, au constituit cele mai importante documente în vederea comparării cu materialul cules ulterior. Astfel, cele mai vechi date muscelene pînă în prezent ne oferă colecţia valorosului folclorist Dumitru Vulpian, realizată în cea de-a doua parte a secolului trecut[2] şi în care găsim cîteva melodii executate de către lăutarul Netotu la Cîmpulung-Muscel şi notate cu multă pricepere după auz. Mai tîrziu cu aproximativ trei decenii, în 1914, o nouă culegere este realizată, de astă dată înregistrată pe trei cilindri de fonograf de către folcloristul şi compozitorul G. D. Kiriac [3] de la Nae Pantelică, un renumit lăutar din Bughea de Sus. Alături de acestea situăm un material muzical apărut mai înainte, în lucrarea lui Franz Joseph Sulzer[4], în 1781, despre care nu ştim decît că a fost cules în Muntenia. Iată însă că în materialul lui Sulzer am putut găsi date despre unul dintre cele mai vechi tipuri muzicale de brîu existente astăzi în zona musceleană.

ex. 1
Brîu
(vioara)(tipul Sulzer)



ex. 2
Brîu (mg. 1107 c)
(vioara)(tipul muscelean)



În tipul muscelean, aparent mult deosebit, putem întrezări însă potenţele tipului mai vechi, cules în urmă cu aproape două secole de către Fr. Sulzer, reflectate prin : evoluţia scării, a motivelor muzicale, a formei, a stilului de execuţie şi a motivelor cadenţiale. Alăturarea ambelor melodii ne evidenţiază caracteristicile fiecăruia în parte ca aparţinînd unor tipare artistice deosebite, exponente ale unor stadii diferite în evoluţia muzicii coregrafiei muscelene. Exemplul al doilea ne apare ca rezultat al unui îndelung proces de şlefuire, al cărui drum a fost direcţionat de o seamă de factori determinanţi ce au impulsionat conturarea de altfel a tuturor aspectelor observate în existenţa muzicii coregrafiei muscelene.

---

[2] D. Vulpian, *Brîuri* (Jocuri de Brîu) şi *Horele noastre*, în „Muzica populară", II, Bucureşti, 1886, şi Leipzig, 1891.

[3] Materialul se află în arhiva Institutului de etnografie şi folclor.

[4] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalinischen Daciens*, 1781, citat după Pompiliu Pîrvescu ; *Hora din Cartal*, Bucureşti, 1908, p. 29.

Părăsind aceste două exemple, asupra cărora ne rezervăm posibilitatea de a reveni pe parcursul lucrării, vom trece la prezentarea *factorilor determinanți* :

1. factorul social-economic ;
2. structura demografică a zonei folclorice respective ;
3. funcționalitatea și prilejul manifestării folclorice ;
4. interdependența dintre muzică și coregrafie ;
5. mijloacele de execuție muzicală ;
6. prezența muzicii de origine vocală ;
7. concepția artistică a colectivității ;
8. concepția artistică a executantului ;
9. moda — elementul modern ;
10. mișcarea artistică de amatori ;
11. circulația ;
12. mijloacele artistice mecanizate ;
13. influența folclorului din afara zonei cercetate ;
14. tendința de evoluție a structurii morfologice a muzicii populare românești.

1. *Condițiile de existență social-economice* ale populației sătești muscelene au avut repercusiuni puternice asupra procesului de evoluție folclorică și în special în ceea ce privește tempoul mai rapid sau mai lent al desfășurării acestuia. Viața folclorică din trecut, supusă economiei casnice închise, relațiilor feudale cu pătura conducătoare, contactului relativ redus cu orașul și cu celelalte regiuni ale țării, a imprimat manifestărilor folclorice un drum evolutiv mai lent. De la începutul secolului trecut însă, cu perioada sa de redeșteptare națională, urmată de introducerea unor reforme social-economice și de apariția perioadei capitaliste, putem observa zdruncinarea vieții folclorice prin introducerea unor schimbări care au dus la grăbirea procesului de evoluție.

În zilele noastre, transformările social-economice fundamentale ce au răsturnat orînduirea capitalistă au imprimat, la rîndul lor, o efervescență folclorică de o rapiditate încă nemaiîntîlnită, noul îndepărtînd și transformînd vechiul cu mult mai multă vigoare ca în trecut. La aceasta contribuie și schimbarea ocupației unei însemnate părți din populația Muscelului în muncitori minieri și petroliști, în urma valorificării unor noi surse ale bogățiilor subterane locale.

2. *Structura demografică* ne indică și prezența unei populații de origine ardelenească stabilită în partea de nord și de mijloc a Muscelului încă din secolele al XV-lea—al XVI-lea[5], fapt ce a determinat crearea în zona folclorică musceleană a unor nuclee de folclor sud-ardelenesc ale căror reminiscențe puternice mai pot fi și astăzi găsite, după trecerea

---

[5] Acești locuitori au emigrat din Ardeal dinspre versantul carpatic ardelenesc al munților musceleni, din zonele Sibiu și Făgăraș, în urma persecuțiilor naționale și religioase. De altfel, munții Carpați nu au constituit niciodată o graniță între românii locuitori ai ambelor versanturi, păstorii întîlnindu-se frecvent la nedeile din munți sau cu alte prilejuri, prin locuri nestrăbătute de grănicerii din trecut.

a peste trei veacuri. De asemenea şi contactul frecvent cu populaţia ardelenească de după celălalt versant carpatin a întreţinut de-a lungul timpului perpetuarea unor elemente folclorice sud-ardeleneşti. Dacă în foarte multe cîntece recunoaştem astăzi structura muzicală specific ardeleanească şi în muzica coregrafiei populare găsim marea frecvenţă a dansului *De doi*, denumit şi *Ungurenesc*, care ne indică certa provenienţă sud-ardeleană.

Pe de altă parte, şi folclorul specific muscelean-muntenesc a influenţat, la rîndul său, folclorul comunităţilor sud-ardeleneşti din Muscel, astfel încît putem observa o interinfluenţă a ambelor părţi. În cuprinsul acestui proces, rolul primordial îi revine însă folclorului muscelean originar, care a înglobat în evoluţia sa, vehiculînd şi adaptînd particularităţilor sale muzicale, elementul ardelenesc.

3. *Funcţionalitatea* apare ca exponentă a prilejului manifestării folclorice. Prilejurile folclorice au condus din totdeauna evoluţia muzicii coregrafice. Ele au cuprins însă nu numai muzica alături de coregrafie. Muzica dansurilor populare se afla oriunde exista vreo manifestare muzicală instrumentală, deseori alături de cîntecele bătrîneşti sau de cele mai noi, sau singură, executată ca un divertisment muzical pentru plăcerea executantului şi a colectivităţii respective. De aceea, multe melodii vechi, dispărute din repertoriul coregrafic al dansului, rămîneau în repertoriul altor manifestări folclorice.

Un proces asemănător, însă de astă dată invers, ni-l prezintă trecerea multor melodii de cîntece cu origine vocală în repertoriul muzical-coregrafic.

Tot în aceste prilejuri se realiza şi preluarea prin selecţionare de către generaţia tînără a materialului muzical-coregrafic de la generaţiile mature, cît şi introducerea în repertoriului tineretului a melodiilor noi de dans.

Apariţia unor noi prilejuri în cadrul manifestărilor populare coregrafice, ca : balul, serata, revelionul, serbările urmate de dans, îşi au de asemenea aportul lor în evoluţia muzicii prin nota influentă modernă a repertoriului muzical, prin frecvenţa dansurilor şi a muzicii moderne.

4. *Interdependenţa dintre muzică şi coregrafie* constituie, de asemenea, un factor esenţial în evoluţia muzicii. Impulsionările ritmului coregrafic îşi au un corespondent perfect în accentele muzicale. Instrumentistul urmăreşte cu atenţie tensiunea jocului, intervenind printr-o muzică mai vioaie în momentele de slăbire sau printr-un tempo mai ponderat în perioadele de rapiditate, încordare şi oboseală a jucătorilor.

De asemenea, schimbarea structurii coregrafice petrecută în decursul timpului a determinat şi schimbarea structurii muzicale, ca, de pildă, spargerea formaţiei de cerc la sîrbă şi brîu şi transformarea în linie largă, şerpuitoare, sau accesul fetelor în dansul *Brîu*. Schimbările care au dus la o amplificare a conţinutului coregrafic au determinat ca şi muzica să suporte amplificarea formei şi conţinutului său prin introducerea şi îmbinarea într-o singură melodie a noi şi numeroase fraze muzicale.

Totodată evoluţia coregrafiei a generat în permanenţă la jocurile de formă liberă : *Hora*, *Brîu*, *Sîrbă* şi *De doi*, melodii noi, printre care şi unele melodii de cîntec vocal, care, incluse în repertoriul muzical-coregrafic, au devenit entităţi independente coregrafice, ca, de pildă : *Jianu*, *Leliţă Ioană*, *Corbea*, *La puţul cu două zale* etc.

Cu toate acestea, drumul evoluţiei muzicii şi coregrafiei nu se desfăşoară identic. În decursul timpului, muzica pare a fi suferit o evoluţie mai rapidă decît coregrafia. În faţa limitelor impuse de natura coregrafică a dansului respectiv, muzica avea un cîmp de desfăşurare mult mai liber, adresîndu-se rafinamentelor senzaţiei auditive cu întreaga sa bogăţie de mijloace caracteristice. Apoi, unele dansuri — şi de fapt cele mai specifice zonei muscelene —, ca : *Horă*, *Brîu*, *Sîrbă* şi *De doi* îşi puteau schimba infinit de multe melodii, în timp ce alte dansuri se desfăşurau legate de cîte o singură melodie, iar altele, diferite coregrafic, evoluau pe variantele unui aceluiaşi tip muzical, ca, de exemplu, melodia dansului *Ciuleandra*, o foarte vizibilă variantă evoluată din melodia dansului *Lezeasca*.

5. *Mijloacele execuţiei muzicale* au o înrîurire hotărîtoare asupra evoluţiei muzicii coregrafiei. Interpretarea muzicii de către diferite instrumente muzicale, fiecare dintre acestea contribuind cu posibilităţile sale caracteristice de execuţie, a dus la îmbogăţirea modalităţilor expresive. Apariţia şi dispariţia unor instrumente muzicale au marcat uneori şi anumite etape în evoluţia muzicii coregrafice. Astfel, preluarea muzicii instrumentelor arhaice : fluier, caval, cimpoi de către instrumente mai noi în timp, ca, de pildă, trecerea melodiilor de la cimpoi la vioară, a determinat părăsirea intonaţiilor specifice cimpoiului şi înlocuirea lor cu strălucitoarele posibilităţi ale viorii. Uneori stilul de execuţie al cimpoiului a fost menţinut la vioară printr-o anume tehnică de execuţie în scordaturi. Şi în exemplul muzical Sulzer, dat mai înainte, se pare că avem o imitaţie a cimpoiului prin corzile ţinute ce imită sonoritatea bîzoiului. Cel de-al doilea exemplu muzical însă ne-a prezentat vechea melodie şi într-un stil de execuţie mai evoluat. Preluarea muzicii de la un instrument la altul aduce de cele mai multe ori schimbări esenţiale, afectînd aproape toate elementele structurii muzicale. Chiar şi ritmul „ţiiturilor", atît de caracteristice diferitelor melodii de dans, suferă unele modificări dependente de posibilităţile noului instrument acompaniator.

6. *Prezenţa muzicii de origine vocală* în repertoriul coregrafic muscelean a cunoscut, începînd în urmă cu aproape un secol, o puternică afirmare datorită execuţiei vocale a lăutarilor. Această adevărată revoluţie a marcat începutul unei noi şi fecunde etape de îmbogăţire şi dezvoltare a tipologiei muzicale.

La început, pînă în urmă cu patru, cinci decenii se observă o manifestare oarecum timidă prin cîteva cîntece vocale specifice de dans. Apoi însă, această modalitate a cuprins în mai puţin de jumătate de veac întreaga gamă a cîntecelor vocale, de la unele cîntece bătrîneşti la cîntecele moderne. Ulterior, cea mai mare parte au rămas în rezerva repertoriului tradiţional numai în execuţie instrumentală, ca fraze muzicale (părţi) caracteristice muzicii dansului popular şi bineînţeles, în schimb, cu largile posibilităţi ale vehiculaţiei respective.

Totodată, interpretarea vocală a instrumentistului sau cîntăreţei au adus o seamă de modificări structurii muzicale. Şi tot datorită intere-pretării vocale a cîntecelor de către muzicanţi, în Muscel, strigătura dansatorilor a fost aproape cu totul îndepărtată, rămînînd doar sporadic la dansurile cu comenzi.

7. *Concepţia artistică a colectivităţii* reprezintă unul dintre factorii esenţiali ai evoluţiei datorită rolului ei selector. Ea este aceea care hotărăşte tacit includerea sau excluderea unor manifestări şi tot datorită ei se petrece recepţionarea produsului artistic în fondul tradiţiei.

8. *Concepţia artistică a executantului instrumentist* reprezintă esenţa repertoriului şi a aptitudinii sale artistice. Datorită personalităţii sale, a concepţiei sale muzicale, a posibilităţilor sale creatoare, a circulaţiei sale, el este promotorul principal al existenţei muzicii dansurilor populare. Concepţia sa artistică ne apare determinată de toţi factorii evoluţiei muzicii, însă, la rîndul ei, contribuie într-o mare măsură la procesul acestei evoluţii.

9. „*Moda*”, chiar dacă nu este un factor prim, totuşi are o importantă influenţă asupra procesului evoluţiei. În ciuda caracterului ei efemer, trebuie să-i recunoaştem puterea de a îndepărta vechiul şi a deschide larg porţile noului, iar uneori — ca un capriciu — de a readuce la gloria zilei vreo melodie dispărută de mult.

10. *Mişcarea artistică de amatori* din trecut, dar mai ales din perioada de după cel de-al doilea război mondial, constituie de asemenea un factor important. De la începuturile ei şi pînă în urmă cu două decenii, mişcarea artistică de amatori a avut o activitate redusă, cuprinzînd sporadic doar unele colectivităţi săteşti. După cel de-al doilea război mondial, instaurarea socialismului ca formă de guvernămînt a dat o amploare deosebită acestei mişcări culturale. S-a trecut la crearea în fiecare sat a unui cămin cultural, ale cărui acţiuni aveau să concentreze întreaga viaţă culturală şi artistică a colectivităţii săteşti. În cadrul activităţii artistice, multe din produsele folclorice mai vechi au reînviat într-o formă nouă. Dansuri deţinute numai de către bătrîni au fost preluate de către tineri, căpătînd conţinutul vieţii lor. Alături de impulsionarea preluării tradiţiei, noului i s-a dat o deosebită importanţă. Cu prilejul diferitelor manifestări au apărut şi noi formaţii instrumentale, ca, de pildă, formaţia vioară, ţambal şi fluier din comuna Boteni, preluată de pe scena serbărilor minerilor de hora căminului. Activitatea artiştilor amatori a stimulat fantezia creatoare şi într-o oarecare măsură a directivat evoluţia folclorului pe drumul continuităţii specificului local, şi nu pe acela al dispariţiei.

11. *Circulaţia* muzicii a constituit unul dintre factorii viabilităţii sale. În cea mai mare parte găsim vehicularea muzical-coregrafică a produsului folcloric în întregul său. Uneori însă, prin intermediul instrumentiştilor, muzica circulă independent de manifestarea coregrafică.

12. *Mijloacele artistice mecanizate* se situează, alături de instrumentişti, ca un factor determinat din ce în ce mai important în colportarea

și influențarea muzicii coregrafice. Astăzi, în mult mai mare măsură ca în trecut, mijloacele mecanice muzicale își au rolul lor atît în alcătuirea repertoriului, cît și în stilul de execuție. Pentru trecut, aristonul și patefonul, iar apoi în special radioul, televizorul și magnetofonul tind să constituie etalonul gustului actual. Cercetările din ultimii ani au dat la iveală rolul determinant al radioului și televizorului în alcătuirea repertoriului artistic nu numai al tinerei generații, ci chiar al înșiși lăutarilor, care părăsesc din ce în ce mai mult vechiul în favoarea noului. Chiar și anume tehnici de execuție instrumentală, anume motive muzicale sînt preluate în cuprinsul repertoriului lor.

13. *Influența folclorului din afara zonei cercetate* reprezintă o însemnată contribuție în evoluția muzicii-coregrafiei populare. Acest proces se prezintă declanșat, pe de o parte, de circulația locuitorilor cu diferite prilejuri, ca : munci sezoniere, armată, școli etc., dar și de circulația instrumentiștilor cu prilejul unor angajamente sezoniere. În procesul influențelor putem deosebi cîteva categorii :

a) influența zonelor folclorice vecine prin crearea acelor zone folclorice mărginașe comune pe care le-am denumit zone de interinfluență ;

b) influența repertoriului în mare parte muzical-orășenesc, cu predominarea capitalei ;

c) influența altor zone folclorice, în special sudul Munteniei și Moldovei ;

d) influența muzicii altor popoare (naționalități conlocuitoare și vecine).

Dintre acestea, de cea mai mare importanță pentru folclorul muscelean sînt : influența zonelor vecine datorită atît structurii demografice, cît și fenomenului firesc de întrepătrundere zonală. De asemenea, influența contactului cu muzica orășenească pentru rolul ei de colportare în special a muzicii dansurilor moderne.

Celelalte influențe sînt de mult mai mică intensitate, iar aceea a altor popoare este în timpul nostru aproape inexistentă. Chiar influența muzicii orientale, respectiv a celei turce [6], destul de puternică în trecut mai ales în repertoriul orășenesc al lăutarilor din secolele XVIII—XIX, în special asupra cîntecelor vocale, nu a afectat hotărîtor muzica dansului popular muscelean. Astăzi, numai prezența unor moduri vădit orientale, ca, de pildă, modul müstar al exemplului al doilea din lucrarea de față, ne indică reminiscențele unei trecute influențe turcești, pe osatura căreia însă s-a axat melodia specific românească. Aceasta este explicabil, dacă ne gîndim că în perioada de ascensiune a circulației lăutărești la sate influența turcească se afla pe drumul dispariției.

14. *Tendința de evoluție a structurii morfologice a muzicii populare românești* ne apare ca un factor determinant, exponent al drumului dezvoltării întregii muzici populare, manifestîndu-se prin anumite elemente

---

[6] De exemplu, în melodia de nuntă *Marșul pe drum* putem recunoaște corespondentul său turcesc *Șakîrtu Havasi*.

ce nu sînt specifice numai unui gen. Acestea urmează cursul unei evoluții generale a concepției artistice populare și par a izvorî firesc din posibilitățile unei dezvoltări interioare a fenomenului artistic. De exemplu, lărgirea scărilor modale de la penta și hexatonice către scara heptatonică, sau transformarea cadenței finale frigice într-un tip eolic prin diezarea treptei a doua (fa) etc.

★

Toți acești factori determinanți ai evoluției muzicii folclorului coregrafic ne apar într-o continuă și strînsă interdependență. Ei și-au adus fiecare în parte contribuția mai mult sau mai puțin intensă, după importanța pe care au avut-o în diferite perioade ale existenței muzicii coregrafiei. Prezența factorilor determinanți în procesul evoluției reprezintă un fenomen în permanentă transformare și nu au o existență permanentă și nici imuabilă, ci pot dispărea așa cum au apărut, determinați, la rîndul lor, de realitatea manifestării folclorice respective. De exemplu, într-o anumită perioadă, se poate ajunge la dispariția aportului creator al executantului.

Cu toate acestea, în stadiul actual al folclorului muzical, factorii evoluției își păstrează un caracter puternic, aproape legic. Acești factori ne dezvăluie cauzele evoluției, contribuind la netezirea drumului către problemele importante ale fenomenului folcloric: modalitățile evoluției, procesul de creație, variație și contaminare, delimitarea particularităților folclorice zonale și, în special, pot contribui la studirea problemei stadializărilor în timp, spațiu și adîncime a acestuia.

LES FACTEURS DE L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DES DANSES POPULAIRES

L'étude du processus de l'évolution de la musique des danses populaires s'impose, dès le début, dans toute recherche folklorique, en tant que problème de la plus grande importance, impliquant nécessairement l'élucidation d'un complexe de situations résultant de la liaison indissoluble et interdépendante entre l'individu et la collectivité, la musique et la chorégraphie, la tradition et l'innovation, l'homme et le phénomène artistique.

Tout ce complexe de problèmes rend nécessaire, en premier lieu, une mise à point des traits fondamentaux du phénomène folklorique, de la nature de son déterminisme et des facteurs qui déclenchent son évolution, depuis son origine jusqu'à sa disparition.

Les relations d'interdépendance existant entre la musique et la chorégraphie ont fait naître, au long des siècles, des cristallisations de certains types artistiques, dont les successives dissolution et transformation représentaient chaque fois une nouvelle phase évolutive. L'étape préparatoire de tout phénomène artistique en voie de développement vers de nouvelles formes comprend un processus de longue durée, d'accumula-

tion et d'infiltration d'éléments nouveaux. La modification de la structure de la musique de danse est un processus de durée bien plus variable que celui des facteurs déterminants de son évolution. Cette variabilité de la période d'évolution dépend — pour chaque fixation d'un nouvel élément — de la puissance du facteur déterminant, qui influe d'ailleurs aussi sur la disparition ou la transformation de l'ancien élément.

L'étude des facteurs de l'évolution de la musique de la chorégraphie populaire peut aussi mettre en évidence quelques autres aspects concernant en perspective certains plans de la recherche : a) *celui de la psychologie de l'art populaire*; b) *celui de la provenance et de la structure des facteurs*; c) *celui de leur fonctionnement.*

a) L'étude des facteurs d'évolution, effectuée du point de vue de la psychologie de l'art populaire, impose dès le début une délimitation du conditionnement social-historique du phénomène artistique, en tant que résultat de tout un processus d'interinfluences entre la conscience artistique de la collectivité et la conscience artistique individuelle d'une part, et le produit artistique en tant que reflet de la réalité, d'autre part. Compte tenu de ces éléments, nous pouvons remarquer deux aspects de ces facteurs : l'aspect social et l'aspect individuel. Le premier, résultat de la psychologie sociale, de la prédominance de l'acceptation par la collectivité ; le deuxième, appartenant à la psychologie individuelle, en tant que résultat de l'attitude de l'individu envers cette réception, mais aussi de la création de l'art.

b) L'étude des facteurs, du point de vue de leur provenance et de leur structure, nous mène vers leur division en facteurs extérieurs et intérieurs.

c) L'étude des facteurs de l'évolution du point de vue de leur fonction, nous indique le rôle qu'ils ont dans chacune des étapes du développement du genre. Le critère fonctionnel nous rend quelquefois évidente l'évolution du phénomène au cours des temps, y compris la modification de sa fonction à certaines phases données. En même temps, on relève les moyens structurels d'adaption des facteurs d'évolution à la nouvelle fonction.

Nous pouvons encore distinguer des facteurs qui déterminent la fonction générale caractéristique à l'art chorégraphique-musical populaire, ainsi que des facteurs qui déterminent la fonction spécifique aux différentes occasions de manifestation de la musique des danses populaires.

Etant données les différences folkloriques existant entre les diverses régions du pays par suite des facteurs ayant déterminé leur évolution différente, temporelle et spatiale — et qui se reflètent dans tous les genres folkloriques des zones respectives — on a dû élire, en vue d'une meilleure illustration, la zone folklorique de la région de Muscel.

La richesse et la complexité de la musique des danses populaires nous semblent déterminées par les facteurs suivants : 1) *le facteur social-économique*; 2) *la structure démographique de la zone folklorique respective*; 3) *la fonction et l'occasion des manifestations folkloriques*; 4) *l'interdépendance entre la musique et la chorégraphie*; 5) *les moyens d'exécution musicale*; 6) *la présence de la musique d'origine vocale*; 7) *la conception* *artistique de la collectivité* ; 8) *la conception artistique de l'exécutant* ; 9) *la mode — élément moderne* ; 10) *le mouvement artistique d'amateurs* ; 11) *la circulation* ; 12) *les moyens artistiques mécaniques* ; 13) *l'influence du folklore de l'extérieur de la zone explorée* ; 14) *la tendance d'évolution de la structure morphologique de la musique populaire roumaine.*

Tous ces facteurs déterminants de l'évolution de la musique du folklore chorégraphique nous apparaissent dans une continuelle et étroite interdépendence. Chacun fait sentir sa présence plus ou moins intense, selon son importance, aux différentes périodes de l'existence de la musique chorégraphique. Le tableau des facteurs déterminants dans le processus de l'évolution représente un phénomène en permanente transformation.

Dans le stade actuel du folklore musical, les facteurs d'évolution ont encore un caractère tout-puissant, à-peu-près celui d'une loi. Ces facteurs nous dévoilent les causes d'évolution, en contribuant à l'aplanissement du chemin vers les problèmes importants du phénomène folklorique—les modalités de l'évolution, le processus de création, de variation et de contamination, la délimitation des particularités folkloriques zonales — pouvant spécialement contribuer à l'étude du problème de leur place dans le temps, l'espace et en profondeur.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL „STRUCTURII ARHITECTONICE" A MELODIILOR CU REFREN

ADRIAN VICOL

În folcloristica muzicală s-a statornicit obișnuința, în bună parte motivată, ca forma arhitectonică a cîntecelor vocale să fie analizată și determinată după criteriul *versurilor* care alcătuiesc strofa muzicală. Se vorbește, așadar, în mod curent despre cîntece de două, trei, patru sau mai multe „rînduri melodice", prin rînd melodic (sau „linie melodică" [1]) înțelegîndu-se fragmentul muzical corespunzător unui vers din textul poetic. Aceste fragmente, considerate ca elemente de bază ale structurii de formă a strofei (sau episodului, la formele libere), sînt apoi numerotate cu majusculele alfabetului, ținînd seama ca rîndurile melodice care au un conținut ritmico-melodic asemănător să primească același simbol. De pildă, simbolul „A B A" ne informează că strofa melodică este alcătuită din trei rînduri melodice, dintre care primul se repetă neschimbat.

S-a ajuns astfel ca simbolurile folosite în mod curent în muzicologia generală să aibă un conținut diferit în folcloristica muzicală.

Fără a intra în amănuntele care ar putea oferi argumente *pro* sau *contra* necesității unor asemenea diferențieri în analiza formei arhitectonice a cîntecelor populare vocale, în comparație cu principiile de analiză a formelor muzicale mai dezvoltate din muzica cultă, deocamdată vom rămîne doar la constatarea faptului nud că, *în folcloristica muzicală, determinarea structurii arhitectonice a formei muzicale* s-a făcut pînă acum aproape exclusiv *după criteriul versurilor poetice ale textului.*

Nu se poate nega că în folclorul nostru muzical fenomenul de coincidență a fragmentelor muzicale, avînd un sens muzical propriu, cu lungimea unui vers poetic (sau două versuri), este frecvent. Uneori această coincidență este pusă în evidență sau chiar subliniată de cezuri, semicadențe sau cadențe melodice. Cu alte cuvinte, nu sînt puține melodiile vocale

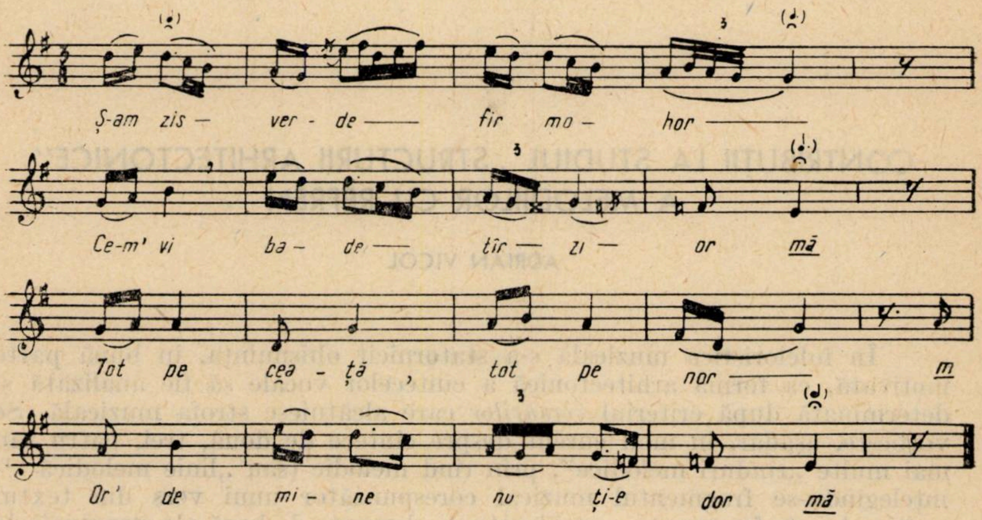
---

[1] Drăgoi, Sabin V., *303 colinde cu text și melodie culese și notate de...*, Scrisul românesc, S.A. [fără an] (Ministerul Cultelor și Artelor, Comisiunea pentru Arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical, nr. 1).

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 353–370, București, 1966

în care articulațiile formei arhitectonice ale melodiei coincid pe deplin cu structurarea versurilor: fiecărui vers îi corespunde un fragment melodic bine definit, analiza formei arhitectonice a melodiei putînd fi ghidată după lungimea versurilor.

Exemplul muzical de mai jos oferă o astfel de coincidență [2]:


Ș-am zis — ver - de —— fir mo — hor ——
Ce-m' vi ba — de —— tîr — zi — or mă
Tot pe cea - ță , tot pe nor —— m
Or' de mi - ne nu ți-e dor mă

Acceptarea necesității de „a descompune" melodiile populare în unități mai mici (spre deosebire de formele mari din muzica cultă), în scopul înțelegerii și dezvăluirii unor legi compoziționale cu caracter mai mult sau mai puțin pronunțat de generalitate, credem că rămîne — cel puțin pentru melodiile cîntecelor vocale — în afara unor obiecții cît de cît fundamentate. Se poate spune deci că, dacă în folclorul nostru muzical am avea numai tipuri melodice ca cel de mai sus, discuția ar fi de prisos. Împrejurarea fericită de a dispune de un folclor încă foarte viu și variat impune însă o privire mai largă asupra legăturilor pe care le pot realiza în folclorul românesc textul poetic și melodia. O succintă recapitulare a diferitelor păreri exprimate în acest sens ni se pare utilă.

Deși nedeclarată ca atare, problema fundamentală a raporturilor dintre melodie și text s-a dovedit a fi caracterul de determinare, de subordonare sau de reciprocitate al celor două structuri: melodia determină structurarea versurilor sau invers? Structura melodică și structura versurilor se influențează reciproc? ș.a.m.d.

Privită din acest punct de vedere, melodia a fost analizată mai întîi ca o entitate finită în raport cu o serie infinită de texte sau invers, preocuparea principală revenind problemei legăturilor unilaterale sau multilaterale ale unei melodii cu un text anumit. Regulile stabilite, pe baza unei bogate observaţii faptice, de către o serie întreagă de autori, de-a lungul mai multor decenii, pentru diferite genuri şi regiuni au dus la constatarea că, în folclorul românesc (care cunoaşte doar două forme izometrice pentru versul cîntat : unul tetrapodic şi altul tripodic, ambele cu variante catalectice), condiţia principală a îngemănării unei melodii cu un text poetic este necesitatea coincidenţei tiparului metric : pe orice melodie octosilabică se poate cînta orice text octosilabic ; la fel şi în cazul tiparului hexasilabic.

---

[2] Mg. 512 c, A.I.E.F., Secături-Nucșoara, Curtea de Argeș, inf. Maria Panait, 26 de ani, culeg. Z. Sulițeanu-P. Carp, 17 V 1955.

S-a observat însă că există totuşi, în cadrul acestei legităţi generale, o serie de amendamente, care *limitează posibilităţile practice* de asociere a textelor cu melodiile respective, în funcţie de gen, regiune etc. Bunăoară, în cunoscuta sa colecţie *303 colinde*, Sabin V. Drăgoi precizează : „Atît la colinde, cît şi la cîntece de stea se observă că o melodie nu este legată de un singur text anume, că îşi schimbă textele. *Dar într-o comună fiecare text îşi are melodia lui şi fiecare melodie are textul păstrat şi obişnuit de veacuri.* Numai în afară de comune se face schimbul de text şi de melodie, dar *şi atunci variază sau una sau alta*"[3] (toate sublinierile ne aparţin — *A.V.*). Observaţii asemănătoare întîlnim şi la B. Bartók. În colecţia sa de cîntece din Bihor, el precizează : „Se poate constata că melodiile doinelor şi ale cîntecelor de dans cu cuvinte nu-şi au textul lor special, adică textul şi melodia nu formează o unitate inseparabilă ; cu alte cuvinte, pe o melodie de doină se poate cînta orice text. *Colindele şi cîntecele de ceremonii însă îşi au textul lor special*"[4]. (Subl. ns.)

Într-o altă colecţie, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* acelaşi autor atrage atenţia, vorbind despre cîntecele cu refren, că, „în cazul acesta, *cel puţin refrenul este legat de o melodie anumită*"[5] (subl. ns.). Şi alţi autori, chiar *nemuzicieni*, şi-au pus problema raportului între text şi melodie. Concluziile lor sînt în general confirmate de experienţa folcloriştilor muzicologi, neaducînd în discuţie decît aspecte cu caracter mai general. De pildă, Gh. Vrabie, în *Folclorul, Obiect—Principii—Metodă*[6] observă că în folclorul nostru „cuvînt şi melodie fac un tot de neseparat", părînd să contrazică opiniile muzicienilor citaţi mai sus. În realitate, autorul vrea să se refere doar la necesitatea însoţirii unui text de către o melodie oarecare, deoarece mai departe precizează : „Nu se poate înlănţuire poetică populară fără melodie (. . .). Fără îndoială că sunt plăsmuiri poetice care se pot dispensa de melodie sau, mai degrabă zis, cuvîntul trece pe primul plan . . . Altfel, *grosso modo* vorbind, nervul creator al poeziei populare în genere îl constituie melodia. Din structura internă a acesteia se vede cum se încheagă vegetativ ori metaforic expresivitatea verbală ; cum viersul are rol conducător în mecanizmul ritmului şi configuraţiei poetice, încît nu este accidental, cînd noi înşine, ca să ne amintim o strofă sau o poezie uitată, îngînăm melodia ei (. . .), muzica aducînd cuvîntul și înțelesul verbal încadrîndu-se ritmului melodic" [7]. (Să facem abstracție de înțelesul figurat al unor termeni care au un înțeles strict și limitat în limbajul muzicologic.)

---

[3] Drăgoi, S. V., *op. cit.*, XXXXIV.

[4] Bartók, B., *Cîntece populare Româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913, p. 7. (Academia Română, *Din vieaţa poporului Român*". Culegeri şi studii, XIV.)

[5] Drei Masken-Verlag, München, 1923, XIX (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, IV.), în „In diesen Falle ist wenigstens der Refrain an eine bestimmte Melodie gebunden".

[6] Bucureşti, 1947 (Cercul de studii folclorice, I), p. 127.

Am lăsat intenționat la sfîrșit două lucrări dedicate special legăturii dintre text și melodie, ambele aparținînd unor folcloriști muzicali.

În primul rînd este vorba despre cea mai cuprinzătoare lucrare consacrată versului popular românesc cîntat și aparține lui C. Brăiloiu [8]. Supunînd unei analize minuțioase un vast material folcloric, autorul nu lasă în afara atenției sale nici cele mai „mărunte" aspecte ale versificației populare românești. Lucrarea amintită poate fi considerată pe drept cuvînt ca fiind o adevărată enciclopedie a problematicii versului popular românesc cîntat. Este important de remarcat că studiul analizează paralel și aspectele de adaptare a melodiilor la particularitățile textului, formulîndu-se chiar legități cu valabilitate generală. Dintre acestea ne interesează aici în primul rînd privirea largă a funcției muzicale a refrenului, pe care C. Brăiloiu îl tratează diferențiat tocmai din punct de vedere muzical. Lui îi datorăm în primul rînd sugestia de „a măsura" fragmentele muzicale corespunzătoare refrenului de text cu unități muzicale, menționînd în paranteză numărul silabelor pe care se distribuie fragmentul respectiv. Propunîndu-și o lucrare de sinteză despre versul popular cîntat, C. Brăiloiu nu s-a putut opri asupra tuturor laturilor *particulare* ale melodiilor cu refren, aceasta necesitînd o cercetare aparte, mai ales sub raportul unor comparații ce privesc grupe întregi de variante. Tocmai la această latură intenționăm în lucrarea de față să aducem o modestă contribuție, pe baza unui material mai unitar din punct de vedere zonal și al genului.

În sfîrșit, o altă lucrare ce analizează legătura textului poetic cu melodiile o datorăm folcloristului Gh. Ciobanu [9], apărută relativ recent. Părăsind laturile oarecum de amănunt ale versificației, autorul își propune rezolvarea unei probleme de cea mai mare generalitate, abordînd legătura melodiei cu textul poetic prin prisma *cauzalității*. Obiectul central al lucrării îl formează găsirea în cîntecul popular românesc a unor corespondențe între intonațiile graiului vorbit și structura muzicală. Un astfel de obiectiv era cu atît mai justificat, cu cît structura metrică a poeziei noastre populare pare să neglijeze, în momentul în care se asociază cu o melodie, accentele naturale ale vorbirii (accentele tonice). Studiul amintit stabilește anumite corespondențe între natura intonațională a cîntecului și a poeziei, aducînd astfel în discuție o latură nouă a problemei.

---

[7] *Ibidem*. Autorul face ample referiri la rolul melodiei în organizarea strofelor poetice și în gradarea expresivității poeziei. „Dacă în viața simbiotică dintre cele două elemente ale cîntecului popular, melodia este cea care modelează și introduce ordine, se observă cum, datorită acesteia, se încheagă centre verbale — strofa —, iar strofa, la rîndu-i, capătă o anumită configurație corespunzătoare formei muzicale alese" (p. 128). „O poezie populară este frumoasă sau mai puțin frumoasă cînd este însoțită de cîntecul ei, de melodie. Căci, indiscutabil, există o estetizare a cuvîntului prin muzică. . ., poezia populară fiind un măestru joc de melos și cuvînt. . ." (p. 130).

[8] *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", II, Paris, 1954, p. 7—74.

[9] *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de folclor", 8 (1963), nr. 1—2, p. 41—61.

Succinta trecere în revistă a diferitelor preocupări referitoare la legătura dintre vers și melodie ar fi incompletă fără menționarea încercărilor și rezultatelor de sinteză obținute de catedrele de folclor ale conservatoarelor de stat din București și Cluj [10]. În esență, capitolele respective din cursurile celor două conservatoare se bazează pe un material relativ bogat, pe experiența și pe cercetările speciale în acest sens ale autorilor. Consemnînd stadiul actual al folcloristicii muzicale, care nu a reușit pînă în prezent să rezolve pe deplin problema principiilor și metodelor de analiză și de cifrare a formei cîntecelor populare, autoarea cursului de folclor al Conservatorului din București sugerează unele soluții practice, mai ales pentru ,,melodiile de dans'' : ,,structura melodiilor de dans'' constituie obiectul unei prelegeri aparte în volumul II al cursului.

Atrage atenția părerea autoarei despre fenomenul de ,,lărgire a frazei peste dimensiunea tiparului metric octosilabic'' [11], de unde s-ar putea deduce lipsa inițială de independență muzicală a melodiilor vocale, stricta lor dependență inițială de tiparul metric al versului poetic.

O privire mult mai largă asupra legăturilor text-melodie ne oferă *Cursul de folclor muzical* al autorilor clujeni. ,,La determinarea rîndului melodic am văzut că proporționarea metrică a rîndului a fost determinată de proporțiile textului (număr de silabe). *Dar ar fi o interpretare mecanică să admitem exclusivitatea versului în delimitarea rîndului melodic*'' [12]. (Subl. ns.)

În general, referirile la forma *cîntecelor* cu refren sînt mai puțin dezvoltate în cursurile citate, ceea ce apare justificat. Și aici observațiile autorilor clujeni par a dovedi o preocupare mai intensă, bazată pe cercetarea mai aprofundată a problemei. Dacă în cursul de folclor al Conservatorului din București *refrenul* este definit doar ca un ,,fragment melodic la care se adaptează un text special, legat sau nu de conținutul poetic al textului'' [13], cursul de folclor muzical al colectivului clujan aduce importante precizări cu privire la *esența muzicală* a refrenului : ,,Confruntînd mai *multe cazuri dintr-un șir de variante ale acelorași melodii*, *dintre care numai unele au asemenea refrene scurte*, vom constata că *melodia* rîndului prelungit cu refren *a suferit doar o schimbare interioară*'' [14]. (Subl. ns.) (De altfel, în acest curs, refrenului i se acordă un spațiu mai mare. Observațiile citate sînt rezultatul unor investigații bazate pe o metodologie asemănătoare — deși absolut independentă — cu cea pe care am folosit-o și noi în prezentul studiu, ceea ce explică, probabil, și unele apropieri în concluziile noastre).

Să revenim la problema ce ne-am propus s-o urmărim. Am văzut că în primul exemplu cifrarea și principiul de analiză a structurii formei arhitectonice nu a contravenit cu nimic structurii interne a melodiei, luată ca o entitate muzicală. Vom vedea în continuare că o astfel de coincidență este mult mai relativă de îndată ce ne apar, pentru melodii cu structură muzicală absolut identică, variante în care distribuirea textului poetic este diferită. Exemplul următor va ilustra un astfel de caz. Se poate observa ușor, după compararea celor două variante, că „rîndurile melodice'' stabilite (și cifrate) *după criteriul exclusiv al versurilor* vor apărea diferite din punct de vedere muzical, deși substanța muzicală a întregului discurs muzical rămîne neschimbată [15].

---

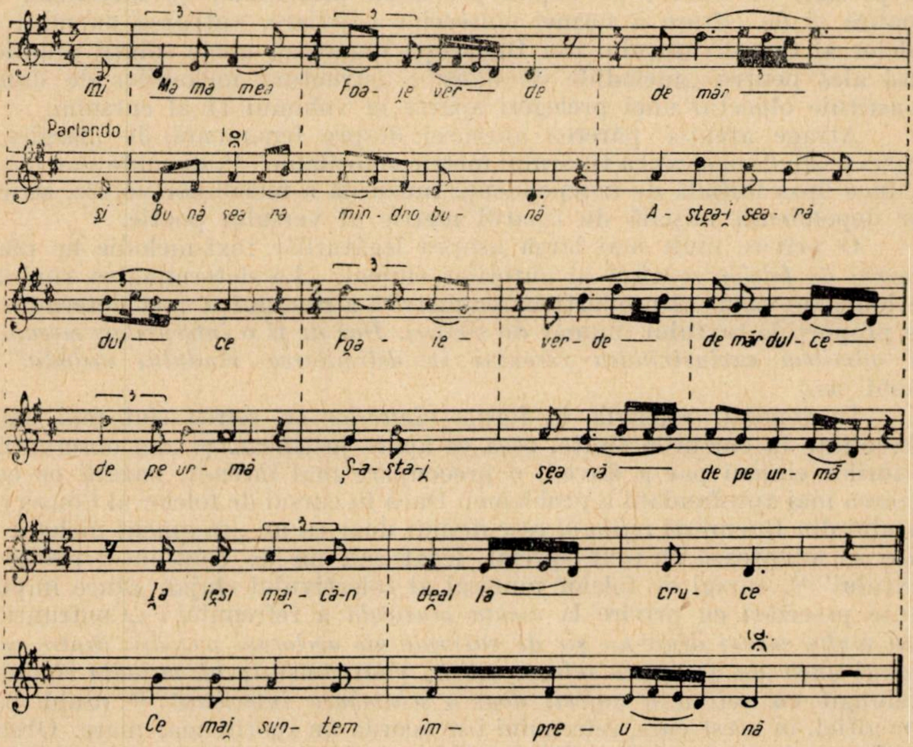
[10] Conf. E. Comișel, *Cursul de folclor*, Conservatorul de stat București, vol. I, 1964, și vol. II [fără an]. Curs litografiat ; Ioan R. Nicola — Ileana Szenik — Traian Mîrza, *Curs, de folclor muzical*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1963.

[11] Conf. E. Comișel, *op. cit.*, vol. I, p. 11.

[12] Ioan R. Nicola — Ileana Szenik..., *op. cit.*, p. 155.

[13] Vezi nota 11, p. 13.

[14] Vezi nota 12, p. 159.


mi Ma ma mea Foa- ie ver- de de măr
Parlando
și Bu nă sea ră min- dro bu- nă A- stea-i sea- ră
dul ce Foa - ie - ver- de de măr dul- ce
de pe ur- mă Ș-a- sta-i sea ră de pe ur- mă
la ieși mai- că-n deal la cru- ce
Ce mai sun- tem îm- pre- u nă

Cercetînd întreaga grupă de variante, constatăm că cele patru melodii care o alcătuiesc se împart în mod egal între prima și a doua versiune, ceea ce exclude posibilitatea de a presupune că fie una, fie cealaltă din versiunile citate s-ar datora unui simplu accident.

În melodia noastră, *sensul muzical autonom*, *logica pur muzicală* a structurii compoziționale a formei, ce are caracter intrinsec, *permite adaptarea diferită a textelor poetice*, încît incizele melodiei, avînd aceleași funcții, se suprapun în mod diferit cu textul poetic, deși respectă cei doi piloni importanți ai melodiei, care fac parte din elementele de organizare a formei : cezura principală (*la*) și cadența.

---

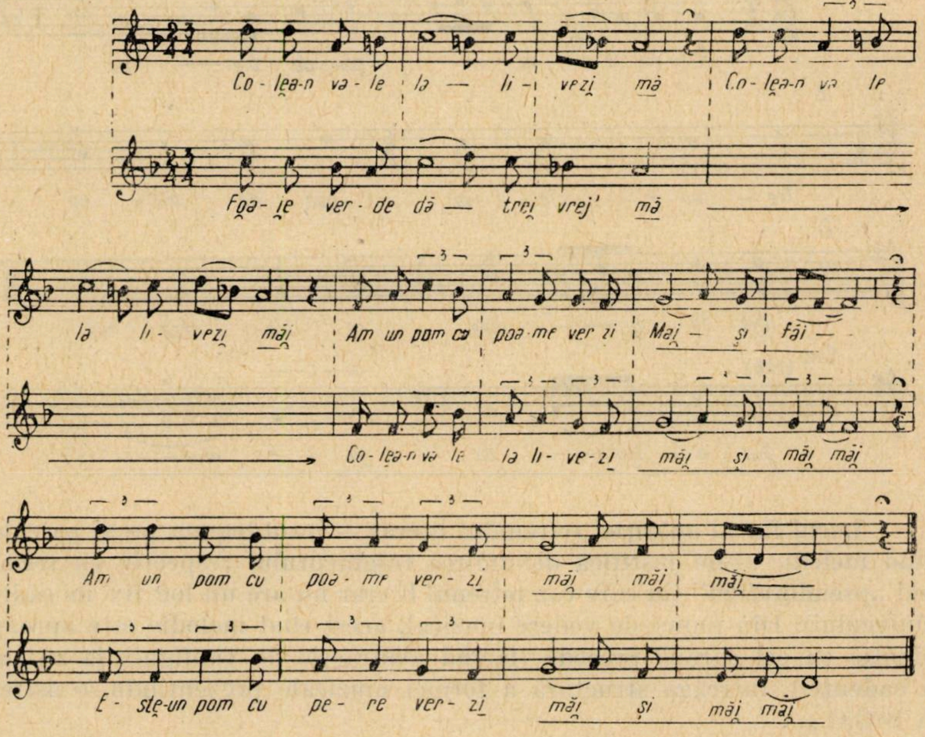
[15] Mg. 1 035 d, A.I.E.F., Slatina—Nucșoara, Curtea de Argeș, inf. Viorica Tefeleu, 21 ani, culeg. Paula Carp, 21. februarie 1957, și mg. 515 g. A.I.E.F. Nucșoara, inf. Filofteia Oproiu, 19 ani, culeg. A. Vicol—Al. I. Amzulescu—P. Carp, 20 mai 1955.

Considerăm că este inutil să insistăm asupra faptului că cifrarea obişnuită, mecanică, a structurii acestei melodii va duce la reprezentări esenţial diferite ale formei celor două variante: în timp ce prima ar fi considerată ca o melodie de trei rînduri melodice, ,,lărgită'' cu un refren, la început, deci ,,Rf A B C'', a doua versiune ar fi tratată ca o melodie de patru rînduri melodice, fără refren, adică ,,A B C D''.

Prin urmare, în cazul de mai sus (ca şi în toate cazurile asemănătoare), *cifrarea structurii arhitectonice a formei melodiei, exclusiv după criteriul versului poetic*, în loc să dea o imagine reală despre această structură provoacă confuzii, ascunde esenţa, lăsînd loc unor posibilităţi limitate pentru generalizări cu valoare ştiinţifică.

Să urmărim încă un număr oarecare de melodii în care criteriul exclusiv al versului poetic pentru determinarea structurii arhitectonice a formei muzicale apare ca nesatisfăcător.

Iată, bunăoară, două variante ale unei melodii, avînd aceeaşi substanţă melodică, precum şi un principiu compoziţional identic, care ar urma să fie tratate diferenţiat dacă s-ar aplica în mod unilateral, mecanic, principiul cifrării formei amintit mai sus [16].

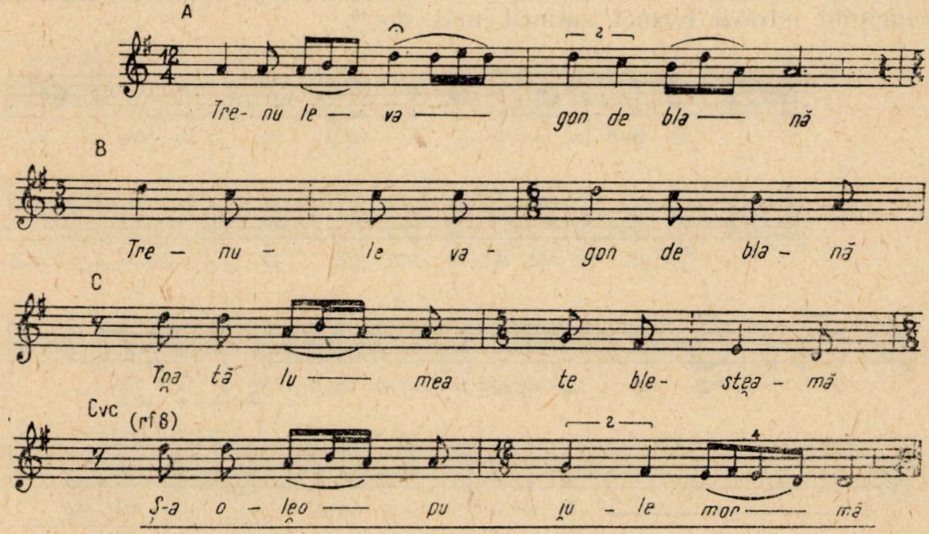

Co - lea-n va - le la — li - vezi mă Co-lea-n va le
Foa - ie ver - de dă — trei vrej' mă
la li - vezi măi Am un pom cu poa-me verzi Măi — şi făi —
Co - lea-n va le la li - ve-zi măi şi măi măi
Am un pom cu poa - me ver - zi măi măi măi
E - ste-un pom cu pe - re ver - zi măi şi măi măi

---

[16] Mg. 419 p, A.I.E.F., Jugur, Muscel, inf. Anica Dum. Anghel, 38 de ani, culeg. P. Carp, 21 noiembrie 1954 şi disc 668 I a, A.I.E.F., Fureşti—Priboeni Muscel, inf. Elisabeta Cioacă, culeg. T. Alexandru, 20 iunie 1934.

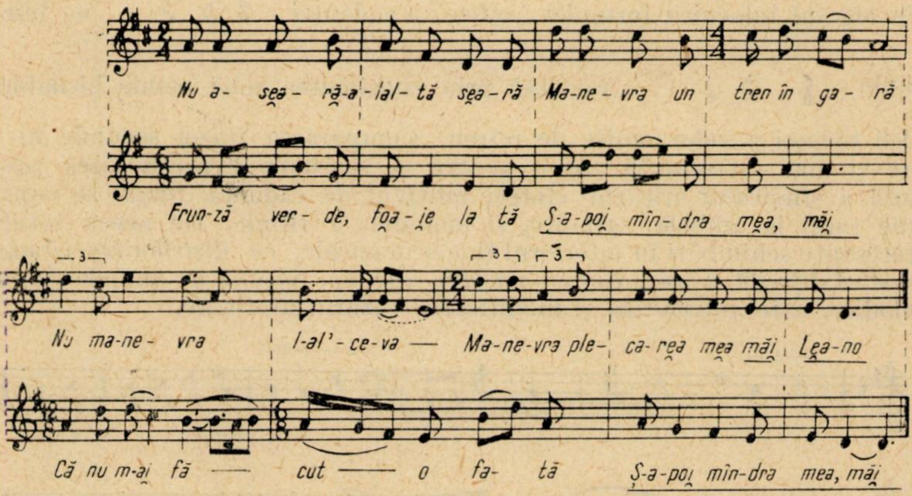
În timp ce melodia notată pe portativul superior ne apare — judecînd-o după text—ca avînd o structură de *patru rînduri melodice*, datorită repetării primului rînd melodic (deci A A B Rf B Rf), varianta notată pe portativul inferior trebuie considerată ca fiind numai de *trei rînduri melodice*, deoarece lipsește repetarea primului rînd melodic (deci A B Rf B Rf). Facem abstracție de refren, deși se remarcă ușor că *în prima variantă are trei silabe*, în timp ce *în a doua variantă are patru silabe*, cu toate că din punct de vedere muzical fragmentele respective sînt absolut identice.

Exemplul următor pune sub semnul întrebării însăși funcția de refren muzical al ultimului rînd melodic; din punctul de vedere al textului refrenul este neîndoielnic, cu toate că are aceeași structură metrică cu versul obișnuit octosilabic:

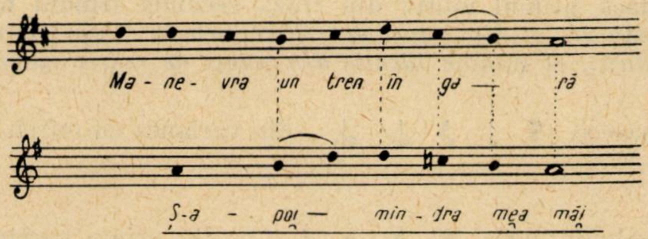

A
Tre- nu le — va —— gon de bla —— nă
B
Tre — nu — le va - gon de bla — nă
C
Toa tă lu —— mea te ble- stea - mă
Cvc (rf8)
Ș-a o — leo —— pu iu - le mor —— mă

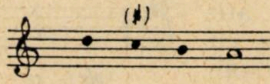
Locul fix al apariției refrenului literar — întotdeauna pe al patrulea rînd melodic — nu justifică denumirea fragmentului respectiv cu termenul „pseudorefren" (în care caz refrenul literar nu are un loc fix în cadrul cîntecului). Din punct de vedere muzical, acest rînd melodic este aproape identic cu cel care îl precedă (făcînd abstracție de configurația ritmică a cadenței), întreaga structură a formei muzicale prezentîndu-se astfel: A B C C_{vc}.

În sfîrșit, două cazuri deosebite: mai întîi două variante paralele în care o melodie de patru rînduri se prezintă cu o variantă avînd două refrene de cîte șase silabe în locul rîndurilor melodice de cezură și de cadenţă[17]. Apoi două variante unde una din melodii prezintă o lărgire autentică a unuia din rîndurile melodice cu un refren de patru silabe. Iată primul caz :


Nu a- sea- ră-a-lal- tă sea-ră Ma-ne-vra un tren în ga- ră
Frun-ză ver- de, foa-ie la tă Ş-a-poi mîn-dra mea, măi
3
Nu ma-ne- vra l-al'-ce-va Ma-ne-vra ple- ca-rea mea măi Lea-no
Că nu m-ai fă cut o fa- tă Ş-a-poi mîn-dra mea, măi

Analizînd comparativ fragmentele de melodie în care se produce deosebirea, remarcăm cîteva principii compoziţionale melodico-ritmice, care se afirmă la adaptarea unui fragment melodic, fie pentru un vers obişnuit (cu metrică obişnuită), fie pentru un refren, cu un număr de silabe mai redus decît al versului octosilabic, ca în varianta noastră :


Ma - ne- vra un tren în ga- ră
Ş-a - poi — mîn - dra mea măi

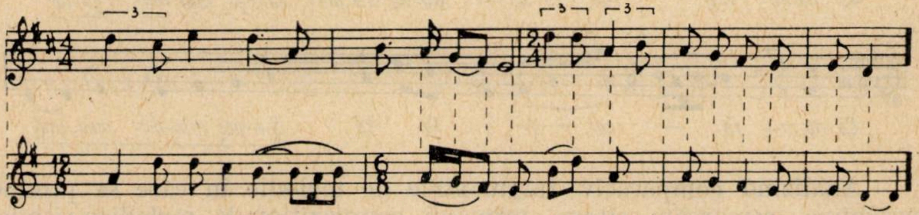
Coincidenţa se produce, aşadar, din punct de vedere melodic, în direcţia sfîrşitului fragmentului[18] — perfect logic, de altfel, pentru a păstra motivul caracteristic al cezurii 

---

[17] Mg. 2529 II r, Jugur, inf. Viorica Corcodel, 16 ani, culeg. A. Vicol, 23 mai 1963 şi fg. 1976 b, A.I.E.F., inf. Leana Fierarului, culeg. Mioara Berindei, 24 august 1930.

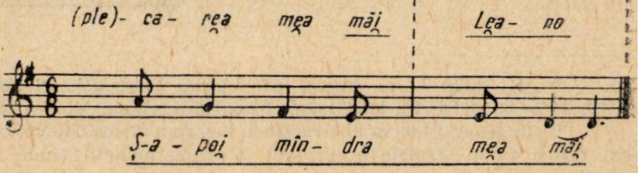
[18] În general facem abstracţie în lucrarea de faţă de variaţiile melodico-ritmice. De remarcat totuşi că în strofele următoare şi prima melodie tinde a se stabili într-un ritm ternar.

Dimpotrivă, în ceea ce privește ritmul, coincidența totală se găsește în primul motiv ritmic — fapt de asemenea logic, întrucît contracțiunea se produce tocmai în motivul ritmic al cadenței din fragmentul inițial, prin efectul înlocuirii formulei „safice” a cadenței $\frac{4}{4}$ ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥 pur și simplu $\frac{6}{8}$ ♪ ♩ . , rezultat prin suprimarea unei celule bisilabice, adică tocmai a celor omise de refren. Compararea frazei secunde ni se pare și mai interesantă. Aici, pentru a satisface expresivitatea pregnantă a sfîrșitului oricărui cîntec, motivul de cadență finală se suprapune total la ambele variante, și melodic și ritmic. De aceea rezultă interesante schimbări în interiorul frazei muzicale, *cu distribuirea ritmico-melodică diferită a unui contur melodic aproape identic* pe ambele rînduri melodice, care antrenează și modificarea cezurii interioare.

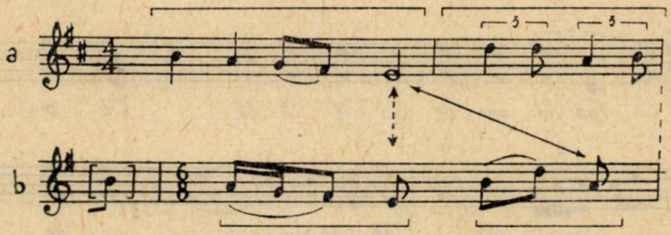


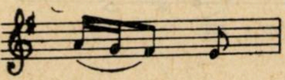
Ingeniozitatea adaptării *organice* a melodiei în ambele fragmente este remarcabilă. Se observă că și în această parte a melodiei se folosesc de fapt aceleași principii : coincidența melodică alternează în general cu cea ritmică, astfel încît cel puțin unul din elemente să fie păstrat. Bunăoară, dacă primul motiv din fraza secundă (rîndul melodic 3 al cîntecului) este *variat din punct de vedere melodic* (deși păstrează aceeași esență melodică), el rămîne *identic din punct de vedere ritmic* în ambele variante, deoarece $\frac{6}{8}$ ♩ ♪ ♩. 𝅗𝅥. din varianta cu refren este o formă ternară a motivului safic $\frac{4}{4}$ ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥 din prima variantă.

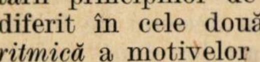
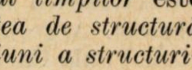
Modalitatea contracțiunii apare cu atît mai interesantă cu cît *sfîrșitul cîntecului* rămîne absolut identic la ambele cîntece și din punct de vedere melodic și din punct de vedere ritmic

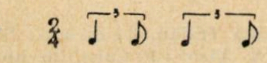


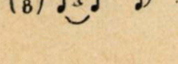
Suprimarea silabelor din versul propriu-zis al primei variante determină în varianta a doua *concentrarea într-un singur motiv* a unui material motivic ce a fost folosit dincolo la construirea a două motive distincte. Această *concentrare a motivului de cezură* al rîndului melodic 4 se face însă în aşa fel încît ,,articulaţiile'' motivelor supuse contracţiei *se regăsesc în noul motiv contractat sub aspectul unor articulaţii celulare*:



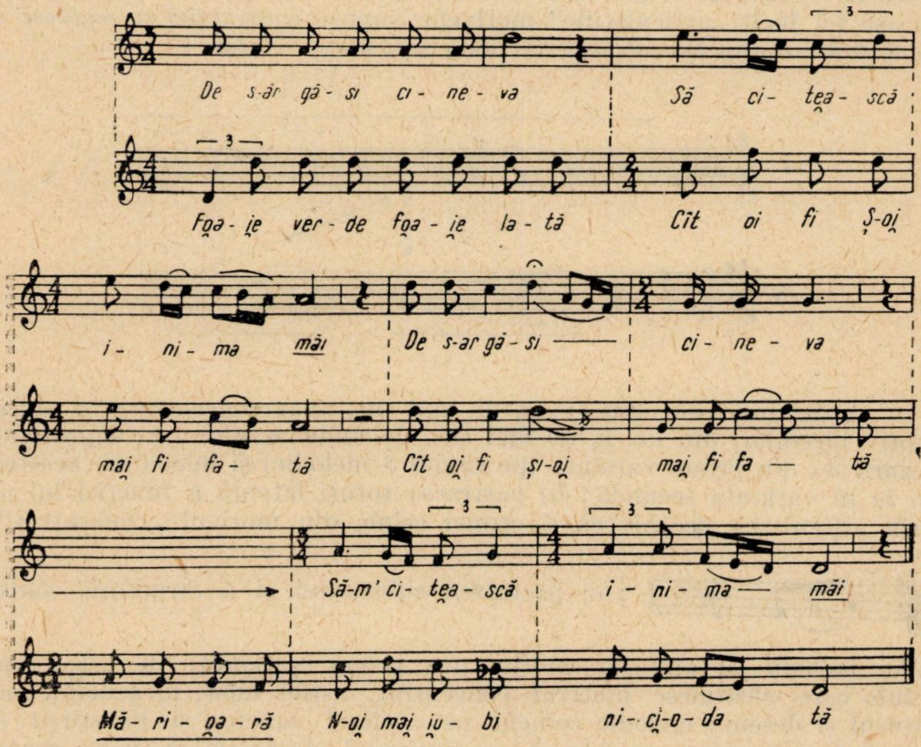
Astfel motivele, din ex. *a*, de mai sus, apar concentrate în unicul motiv bicelular, din ex. *b*, de mai sus, de unde rezultă: a) suprimarea cezurii *mi* din prima variantă (pe rîndul 3 melodic) şi înlocuirea acesteia cu *la* în varianta secundă; b) păstrarea totuşi latentă a funcţiei lui *mi* prin articularea neechivocă a primei celule din motivul ,,concentrat'';  ; c) păstrarea substanţei şi a structurii conturului melodic al ambelor motive din prima variantă, în cele două celule care alcătuiesc motivul concentrat, astfel încît, în general, ambitusul şi desenul melodic coincid pe aceleaşi sunete, şi în sfîrşit d) se păstrează structura binară a motivului, deoarece în noua economie a melodiei, fiecare din cele două motive dipodice s-a transformat, sub raportul legăturii cu versul, în două celule *monopodice*. În ce priveşte ritmul, este de observat (ca o consecinţă firească a respectării principiilor de structură motivică) că, deşi *numărul timpilor* este diferit în cele două fragmente analizate paralel, *unitatea de structură ritmică* a motivelor se păstrează *sub forma unor subdiviziuni a structurii ritmice* a motivului concentrat, deoarece:

 corespunde cu $\frac{1}{2}$ din măsura $\frac{6}{8}$: 

iar  corespunde cu a doua $\frac{1}{2}$ din măsura $\frac{6}{8}$:



Lărgirea autentică a frazei muzicale cu un *refren* de patru silabe (cel de-al doilea caz enunțat mai sus) ne oferă exemplul următor, analizat comparativ cu varianta sa de răspîndire mai largă (primul portativ)[19].


De s-ăr gă-si ci-ne-va
Să ci-tea-scă
Foa-ie ver-de foa-ie la-tă
Cît oi fi Ș-oi
i-ni-ma măi
De s-ar gă-si
ci-ne-va
mai fi fa-tă
Cît oi fi și-oi
mai fi fa — tă
Să-m' ci-tea-scă
i-ni-ma — măi
Mă-ri-oa-ră
N-oi mai iu-bi
ni-ci-o-da tă

Se vede fără dificultate că *modificarea structurii arhitectonice este doar unul din elementele noi care au intervenit în transformarea* întregului cîntec, transformare ce conferă noii melodii o expresivitate deosebită, caracteristică în general melodicii din Muntenia subcarpatică (Prahova, Muscel, Argeș), fenomen relevat în urmă cu peste un deceniu de folclorista Paula Carp[20]. Cu toate acestea, strînsa înrudire a celor două melodii apare cu destulă evidență, în ciuda elementelor noi dobîndite: ritmică, melodică, de tempo, de structură arhitectonică.

Fără a intra într-o analiză detaliată a celor două variante, trebuie relevate totuși cîteva aspecte care interesează înțelegerea caracterului *organic* al transformărilor survenite în tehnica compozițională a structurii formei arhitectonice la varianta cu refren, punînd *în evidență interdependența tuturor elementelor compoziționale în contextul general al expresivității melodiei.*

---

[19] Mg. 1654 g, A.I.E.F., Văcarea-Drăghici, Muscel, inf. Lică Traian, 24 de ani; Stanciu N. Const., 24 de ani, Stanciu P. Ioan, 23 de ani, culeg. A. Vicol — P. Carp, 26 aprilie 1959, și mg. 1654 s, A.I.E.F., Văcarea, inf. Andrei I. Lenuța, 18 ani și Chiva G. Maria, 17 ani, culeg. P. Carp — A. Vicol, 27 aprilie 1959.

[20] Carp, Paula, *Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni*, în „Revista de folclor", 2 (1957), nr. 1—2.

a) Dacă debutul variantei mai răspîndite îl constituie un recitativ pe treapta 5-a (*la*), urmat de un salt ascendent de cvartă, care în ansamblu alcătuiesc expresivitatea meditativă a primului rînd melodic, la varianta mai nouă—deși s-au păstrat cele două principii de bază ale construcției melodice a acestui rînd melodic (recitativul și saltul ascendent)—, realizarea lor concretă creează o expresivitate deosebită, mai dinamică, mai viguroasă, și anume : saltul ascendent de cvintă este înlocuit prin *saltul de octavă*, plasat nu la sfîrșitul rîndului melodic, ci la începutul acestuia, ceea ce conferă motivului o expresivitate de elan. Acest element este întregit apoi de *recitativul* care-l urmează, dar *intonat pe octava superioară* a fundamentalei *re*.

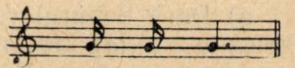
b) Din punct de vedere ritmic, în timp ce varianta mai răspîndită este construită pe motive cu sunete ținute (pătrimi cu punct, adeseori prelungite ușor), varianta mai nouă se bazează pe motive ritmice, în care succesiunea optimilor este întreruptă doar de formulele „safice”, care *au fost păstrate în întregime din vechea variantă, împreună cu desenul lor melodic.* Se poate afirma chiar că *numai motivele melodico-ritmice bazate pe ritmul safic au rămas singurele elemente preluate în întregime, fără variații esențiale, din varianta cea veche.*

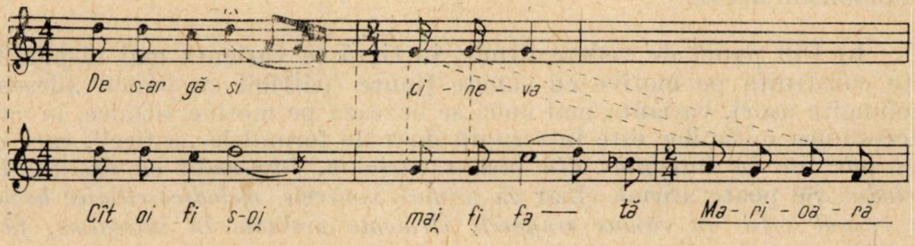
c) Conturul melodic al celor două variante este diferit tocmai în privința mobilității mai accentuate la varianta nouă, realizată prin sinuozități ale arcului melodic, cu frecvente salturi expresive de cvartă și de cvintă (de obicei ascendente), atît ca intervale *de legătură* între motive, cît și *în interiorul* acestora. Spre deosebire de acest mers melodic, varianta veche descrie în general un contur pe *trepte alăturate*, avînd (în afară de saltul expresiv din primul rînd melodic) *un singur salt* ascendent de cvartă ca *interval de legătură* între rîndurile melodice 3—4 (păstrat identic și în varianta nouă). Lărgirea ambitusului pînă la *decimă* (*fa* ^{2}), ca și sexta minoră *si* bemol, reprezintă elemente noi, firești în evoluția scării vechiului mod doric (medieval) al variantei vechi.

Toate aceste modificări se înscriu tocmai pe linia evoluției *melodicii prahovene*, demonstrată în lucrarea mai sus citată. Reinventarierea lor am considerat-o utilă în contextul general al melodiei pe care o analizăm, în care apariția *refrenului* reprezintă doar unul din elementele noi (deși aici el ne interesează în primul rînd).

Într-adevăr, la melodia noastră refrenul apare în partea a doua a melodiei, după cezura principală, în rîndul 3 melodic, care astfel apare lungit. Comparînd rîndul melodic în discuție la cele două variante, se remarcă :

1. În timp ce la varianta mai veche el este alcătuit din două motive melodico-ritmice, la varianta cea nouă numărul motivelor se ridică la 3, dintre care ultimul reprezintă tocmai *refrenul* de patru silabe.

2. La ambele variante, rîndul melodic respectiv debutează cu un motiv identic, bazat pe formula „safică”. Dar dacă în varianta veche el este continuat cu un motiv, să spunem „static”, format din insistența pe treapta a 4-a, terminat cu un sunet lung,  în varianta nouă, păstrîndu-se în general, așa cum am văzut, caracteristicile melodicii noi din Muntenia subcarpatică, el este continuat cu un motiv care intercalează în mersul melodic relativ rectiliniu a vechii variante, *un contur sinuos*, cu diferite salturi (și intonarea sextei minore- *si* bemol), urmat abia după aceea de *motivul refrenului*, care apare astfel direct derivat din motivul secund al rîndului melodic 3 din varianta cea veche.



Spiritul în care a fost modificat motivul respectă de asemenea tendințele generale ale evoluției, așa cum s-a arătat înainte.

Așadar, să reținem din cele arătate că, în cazul melodiei noastre, *locul augmentării muzicale nu este la sfîrșitul* rîndului melodic, *ci în interiorul* lui, afirmînd în acest fel o nouă „contradicție” *față de text, unde augmentarea apare într-adevăr la sfîrșitul versului.* Caracterul organic al lungirilor muzicale este obținut prin ingeniozitatea creatorului popular, care, respectînd legile de bază, esența procedeelor de creație melodice, ritmice, de structură etc., face ca totul să apară ca un întreg avînd o logică artistică foarte strînsă.

În încheierea acestor cîteva considerații generale cu privire la unele aspecte ale structurii arhitectonice a cîntecelor cu refren, rezumăm observațiile noastre în următoarele :

1. Judecarea structurii arhitectonice a cîntecelor populare românești *după criteriul exclusiv al versurilor poetice* este nejustificată. În unele cazuri — și mai ales la stratul stilistic mai arhaic — este posibilă o coincidență, o suprapunere mai mult sau mai puțin manifestă a construcției frazelor muzicale cu fiecare vers, coincidență demonstrabilă în special de cezuri și cadențe al căror loc se găsește la sfîrșitul versurilor. În alte cazuri însă — mai ales la cîntecele cu refren (care pot avea diferite dimensiuni) —, structura compozițională a formei muzicale își are legile sale independente, versul fiind liber „a se lungi” cu un număr oarecare de silabe „de completare” sau refrene, dar acomodîndu-se logicii muzicale intrinsece ale melodiei.

2. Existenţa acestei independenţe relative a legilor de structură muzicală de cele poetice explică posibilităţile multiple de adaptare a unui anumit text la diferite melodii. Ea ne dă, prin urmare, cheia raportului dialectic dintre creaţie şi interpretare în domeniul structurii compoziţionale a formei; una şi aceeaşi melodie poate apărea cu sau fără refren sau cu un număr mai mare sau mai mic de „rînduri melodice", prin acestea din urmă înţelegîndu-se dimensiunea fragmentului melodic (numărul de motive) utilizat de un vers sau afectat unui vers.

3. Consecinţa celor două consideraţii anterioare reclamă *analiza concretă a structurii compoziţionale a formei fiecărei melodii în primul rînd după criterii strict muzicale*; explicarea şi determinarea obiectivă a legăturii fiecărei melodii cu diferite texte devine posibilă, aşadar, în ultimă instanţă: a) după analiza formei arhitectonice a tuturor strofelor din cadrul unui cîntec sau mai ales b) în urma cercetării tuturor variantelor melodiei respective, cînd există posibilitatea unei asemenea cercetări.

4. Structura arhitectonică este un element de asemenea dinamic în ansamblul întregii melodii, supus, la fel ca şi celelalte elemente, unei dezvoltări în care inovaţia se sprijină solid pe tradiţie. Dezvoltarea structurii arhitectonice — în care stadiul cel mai pregnant reprezintă redistribuirea substanţei melodico-ritmice în structuri diverse, cu augmentări, contracţiuni de motive etc. — nu se petrece, de regulă, independent de celelalte elemente ale mijloacelor de expresie muzicală, ci strîns legat de acestea.

5. În ponderea pe care o au diferitele elemente ale expresiei muzicale în procesul de evoluţie a melodiilor, structura arhitectonică ocupă un loc secundar: unele modificări ale numărului rîndurilor melodice cînd acestea se petrec pe seama repetării (sau a omisiunii repetiţiilor) nu pot fi considerate ca fiind esenţiale, ele neafectînd *expresivitatea fundamentală* a melodiei. De obicei — cu excepţia unor procedee stilistice individuale sau locale —, repetarea unui rînd melodic (sau a unor rînduri melodice) este dictată de necesitatea cuprinderii într-o strofă a unei idei poetice complete, care reclamă în procesul interpretării, deci în mod spontan, repetarea sau omisiunea repetării. Sînt cazuri în care totuşi numărul rîndurilor melodice şi mai ales repetarea unui rînd melodic (sau a mai multor rînduri melodice) constituie o trăsătură caracteristică fie regională, fie de stil sau de gen. În aceste cazuri, omiterea repetiţiei se dovedeşte a se înscrie în cunoscutele observaţii ale lui B. Bartók privitoare la structura cîntecelor bihorene.[21]

6. Modificările de structură, în cazul evoluţiei unui tip melodic, în sensul integrării lor în forme dezvoltate (de pildă melodica nouă din Muntenia subcarpatică) sînt determinate, prin urmare, de modificările survenite în celelalte elemente (ritm, contur, sisteme de cadenţă etc.), cu alte cuvinte, în mod obişnuit, constituie fenomene *determinate*, şi nu determinante.

7. Pentru analiza ştiinţifică şi reprezentarea grafică (prin simboluri adecvate) a structurii arhitectonice a cîntecelor vocale, astfel încît să se evidenţieze *esenţa muzicală* a structurii melodiilor, dar şi cu menţionarea

---

[21] Vezi nota 4.

modului de îmbinare a acestora cu versul poetic, se poate propune o îmbunătățire a sistemului actual de cifrare. S-ar putea ca *majusculele* alfabetului să reprezinte simbolurile *muzicale* ale elementelor ce alcătuiesc strofa (deci refrenul muzical se va nota Rf). Componența versurilor ar putea fi indicată cu litere mici, în paranteze, după fiecare simbol muzical. În acest fel, de pildă la cîntecele cu refren, se va putea face o rapidă distincție între un *refren muzical* autentic sau pseudorefren, sau între o structură melodică oarecare fără refren, dar la care s-a adaptat un text cu refren. De exemplu $A_{(rf+a)}$ $B_{(rf+a)}$ $C_{(b)}$ va ilustra structura de trei rînduri melodice a melodiei care primește un text cu o structură deosebită. Se poate remarca din exemplul dat că acest mod de a cifra dă o imagine exactă și asupra împărțirii în strofe a textului poetic, a structurii de formă a acestuia. Pentru imaginea completă a refrenului, după indicația simbolului se poate menționa în paranteză — după sugestia lui C. Brăiloiu [22] — cifra indicatoare a numărului de silabe din care se compune (de exemplu $Rf_{(rf.\ 4)}$. Cifra respectivă, însoțind întotdeauna literele mici, care indică numai componența versului, va evita confuzia pe care ar produce-o dacă ar fi plasată lîngă simbolurile muzicale (litere mari), deoarece ele au un sens de mult consacrat în folcloristica muzicală (de exemplu A^5 sau chiar Rf_5 indică intonarea fragmentului respectiv, în comparație cu celelalte rînduri melodice sau refrene, la o cvintă superioară, respectiv inferioară). Desigur, metoda propusă urmează a fi experimentată pe un material bogat, care va putea sugera și perfecționarea ei; ceea ce considerăm însă că este de o importanță primordială se referă la convingerea că cele două structuri, care, așa cum am încercat să demonstrăm, își păstrează o independență relativă — melodia și textul —, trebuie să primească în oricare cifrare a structurii arhitectonice simboluri distinctive.

★

Aspectele cuprinse în studiul prezent nu au putut epuiza problematica deosebit de variată și de interesantă a structurii arhitectonice a melodiilor cu refren. Spațiul restrîns la care am fost nevoiți să ne limităm nu a permis decît creionarea cîtorva puncte de reper pentru studierea amănunțită, ulterioară a acestei teme.

Dată fiind existența unor legi specifice de creație în muzică și în poezie, cu sfere proprii de exprimare artistică, melodia populară și poezia populară se cer a fi studiate independent, pentru a se putea adînci legitățile specifice fiecăreia din ele. Studiul separat și adîncit al mijloacelor de realizare artistică ale melodiilor și ale textelor poetice va permite apoi studierea de asemenea adîncită a acelor legități care acționează în alcătuirea simbiotică a cîntecului vocal, permițînd cunoașterea profundă a celui mai intim mecanism de construcție compozițională a întregului, adică a cîntecului popular [23]. De altfel, începutul marcat de studiul folcloristului

---

[22] Vezi nota 8.

[23] Cititorul cunoaște, desigur, unele opinii exprimate în ultima vreme cu privire la o pretinsă independență totală a poeziei noastre populare față de melodie, cu referiri speciale la balade. Practica artistică a maselor infirmă la tot pasul aceste teze. Este însă de reținut că privirea separată a celor două arte este posibilă totuși, iar pentru studiu poate fi chiar necesară la un moment anumit. Aceste împrejurări nu permit însă ignorarea realității obiective.

Al. I. Amzulescu [24], consacrat problemelor de structură compozițională în poetica populară românească, credem că ilustrează și el justețea acestui punct de vedere, și nu încape nici o îndoială că cercetarea multilaterală a unor aspecte similare atît în poezie cît și în muzică va dezvălui legi de creație surprinzătoare prin noutatea lor [25].

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE «LA STRUCTURE ARCHITECTONIQUE» DE LA MÉLODIE À REFRAIN

En ce qui concerne le folklore roumain, le critère exclusif de la longueur des vers, en tant que moyen de préciser la structure architectonique des mélodies populaires vocales, est souvent injustifié. Pour certaines mélodies, surtout pour celles qui font partie de la couche stylistique la plus archaïque, on retrouve en effet une coïncidence entre la construction des phrases musicales et la longueur des vers (voir ex. n° 1). Cependant, pour d'autres mélodies et spécialement pour celles à refrain littéraire, la structure architectonique de la forme musicale fait preuve d'une indépendance relative, ce que l'on démontre en comparant les différentes variantes d'une même mélodie, avec ou sans refrain (voir ex. n° 2).

Cette indépendance relative des deux structures (de la forme musicale et de la longueur des vers) explique la possibilité qu'une même mélodie puisse s'adapter différemment à des textes ayant des vers de longueur inégale (par le procédé qui consiste à ajouter de brefs refrains à la fin d'un vers quelconque, ou bien de les retrancher). On constate que le mécanisme de ces diverses adaptations consiste, en essence, dans des changements internes de la structure cellulaire à motifs des divers fragments : la même substance rythmico-mélodique est ainsi réorganisée à l'intérieur du fragment, afin de répondre aux nécessités imposées par la structure du vers. Toutefois, il y a des cas d'adaptation simple, où le fragment mélodique donné s'élargit selon la mesure du vers auquel on vient d'ajouter un bref refrain (v. ex. n° 20). Dans ce dernier cas, on remarque d'habitude d'autres modifications encore de la structure de la mélodie, qui nous sont déjà connues par des études antérieures et qui correspondent à une tendance générale d'évolution du style mélodique populaire de la Valachie sous-carpatique (v. la note 20 dans le texte). Dans ces cas, les modifications de la structure architectonique ont une importance secondaire, l'expressivité générale de la mélodie étant affectée bien davantage par les modifications des autres éléments musicaux.

Pour l'analyse scientifique et la représentation graphique de la structure architectonique des chansons vocales, on propose un chiffre, destiné à faire ressortir d'une manière parallèle l'essence musicale de la structure des mélodies et le mode de combinaison des fragments musicaux avec les vers. Dans ce système, les lettres majuscules indiquent la structure purement musicale, la division de la mélodie en phrases (ou propositions). A côté de chaque symbole de ces fragments musicaux, on note, sous forme de coefficients, la structure du vers [par ex. $A_{(rf.+a)}$ $B_{(a)}$ $A_{(b+rf.)}$ indique la structure musicale ABA à laquelle on adapte deux vers différents (a, b) précédés et suivis par un refrain littéraire (rf.)]. En suivant les suggestions de C. Brăiloiu (v. la note n° 8 dans le texte), en marge du symbole rf. on pourrait indiquer aussi le nombre de syllabes qui composent le refrain littéraire (par ex. rf. 4 fait voir que le refrain a quatre syllabes). Finalement, les refrains musicaux authentiques seront notés avec une lettre majuscule (Rf.) en portant aussi la mention de la structure du texte [par ex. $Rf._{(rf.11)}$].

---

[24] *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în „Revista de folclor", 6 (1961), nr. 3–4, p. 7–27.

[25] Cf. Kahane, Mariana, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Rev. de etn. și folc.", 11 (1966), nr. 2.

Les quelques aspects analysés n'épuisent pas la grande variété des formes de la structure architectonique des chansons à refrain du folklore roumain ; ils ne constituent que les préliminaires d'une recherche plus approfondie.

HĂULITUL DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

CORNELIU GEORGESCU

Unul dintre cele mai interesante şi pitoreşti obiceiuri româneşti, semnalat în unele zone alpine sau subalpine, este cel cunoscut, de obicei, sub numele de hăulit. Caracterele sale structural muzicale — de care ne vom ocupa în studiul de faţă —, cît şi cele funcţionale, pregnant diferenţiate de cele ale altor genuri general răspîndite, îl situează printre cele mai vechi tipuri melodice cunoscute pe teritoriul ţării noastre.

Sub diferitele denumiri de „aulit”, „ăulit”, „ălăuit”, „hăuit”, „hăulit”, „hălăuit”, „agugulit”, „huhurezat”, „chiot” etc. întîlnim însă un material — muzical sau uneori cvasimuzical înrudit — destul de eterogen; este necesară deci o sumară selecţie a acestuia. Astfel, indiferent de titlul dat de interpret, se impune împărţirea lui în două grupe distincte: 1) *chiotul* (care nu utilizează o scară muzicală precisă, situîndu-se la limita dintre exclamaţie, vorbire şi muzică) şi 2) ***hăulitul** propriu-zis* (gen muzical aparte, înrudit îndeaproape cu jodelul). Atît chiotul, cît şi hăulitul pot exista fie independent, fie incluse în alte genuri muzicale, sub o formă mai mult sau mai puţin dezvoltată (în cîntece specifice, asemănătoare celor din folclorul copiilor — ca o anexă, de obicei separabilă, la una din extremele unui rînd melodic — sau în doine, intercalat între „strofe”). Evident, amestecurile şi înrudirile dintre grupele şi genurile muzicale amintite sînt frecvente şi cu rezultate variate. Obiectul studiului de faţă îl constituie exclusiv hăulitul propriu-zis.

★

Din materialul cules pînă în prezent rezultă că acesta — în accepţia adoptată, de formă specific românească a jodelului — are o zonă de existenţă limitată în prezent la Oltenia subcarpatică[1], cu toate că

---

[1] Prin Oltenia subcarpatică, din punct de vedere folcloric, se înţeleg de obicei raioanele Baia de Aramă, Gorj, Gilort din regiunea Oltenia şi Horezu, Vîlcea din regiunea Argeş; zona din imediata apropiere a muntelui este însă locuită în special de foşti ciobani transilvăneni, aparţinînd din acest punct de vedere mai mult Mărginimii Sibiului.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 371–385, Bucureşti, 1966

material cu o funcție similară, dar cu alte caractere structurale a fost cules și în restul Olteniei, precum și în regiunile Argeș, Ploiești, Maramureș, Cluj etc.

Culegerea și cercetarea sistematică a hăulitului datează de relativ puțin timp, numărul de piese existente în arhiva Institutului de etnografie și folclor sau în publicații fiind destul de mic. Originalitatea și caracterul său arhaic au atras însă de mult atenția unor cercetători; muzicologul George Breazul l-a cercetat încă din 1939, definindu-l în 1943 ca un străvechi obicei românesc de primăvară, aflat în practica copiilor, constînd, melodic, din ,,cîteva sunete, primele pe care le produce coloana de aer închisă într-un tub acustic'' [2]. Informațiile deținute sînt concludente în acest sens: ,,Pe vîrf de deal, copiii și mai ales fetele, cu vacile sau cu caprele, bagă deștele în urechi și agugulesc'' (Oteșani-Vîlcea) [3] sau: ,,Toți copiii guguleam, unul dintr-o coastă, zece din alta; ăsta era semnul nostru cînd eram cu vacile'' (Velești-Craiova) [4], sau: ,,Cu vacile pe deal, hăuleam și noi să ne audă băieții...'' (Alimpești-Gilort) [5], sau: ,,Fetele huhurează ca la oi, pe munte'' (Pleișca-Turda [6]), sau: ,,Seara pe munți, numai auzeai chiuind ciobanii...'' (Jugur-Muscel) [7] etc. (ultimele două informații se referă la chiote).

Piesele înregistrate de la femei în vîrstă, cele mai prețioase ca document, au fost culese cu greu, după insistențe repetate; ele dovedesc însă că hăulitul a ajuns astăzi în repertoriul copiilor pe o cale asemănătoare cu a altor genuri muzicale în declin. Precizăm că, în alte regiuni, chiuiturile, chiotele ,,de codru'', ,,de munte'' etc., mult mai persistente, există încă la informatori de sexe, vîrste și ocupații diferite, păstrînd însă aceeași legătură — indiscutabilă de cele mai multe ori — directă cu viața pastorală și doar uneori, indirectă, cu un anumit anotimp [8].

★

Hăuliturile au, de obicei, o formă liberă, cu structură motivică [9], în care se pot distinge două secțiuni: prima, construită din repetarea liberă a unui motiv variat, mult mai rar a două motive înrudite — parte constituind jodelul propriu-zis; a doua (care poate lipsi uneori), compusă dintr-un sunet prelung, în falset, care este punctul culminant și rezolvarea tensiunii acumulate prin repetiție în prima secțiune, după care urmează relaxarea, de obicei o cădere în glissando, încheiată cu exclamație. Desigur, toată această sumară schemă se poate repeta de mai multe ori, cu unele modificări.

Principiile de variere a motivului sînt simple, dar subtile; în afară de variațiile mici melodice sau ritmice întîmplătoare, care țin de libertatea execuției, motivul este dezvoltat, de obicei, fie prin repetiția unei celule din componența sa, fie prin intercalarea în interiorul lui a noi sunete; și într-un caz, și în celălalt, asimetria produsă creează o senzație de tensiune crescută, de întîrziere a rezolvării motivului.

---

[2] Breazul, George, *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul românesc, 1943, p. 133.

[3] Breazul, George, *Sistemul prepentatonic și pentatonic al muzicii populare oltenești*, manuscris.

[4] Fișa fgr. 2 440 a (A.I.E.F.)

[5] Fișa mg. 2 649 t (A.I.E.F.)

[6] Fișa fgr. 11 356 b (A.I.E.F.)

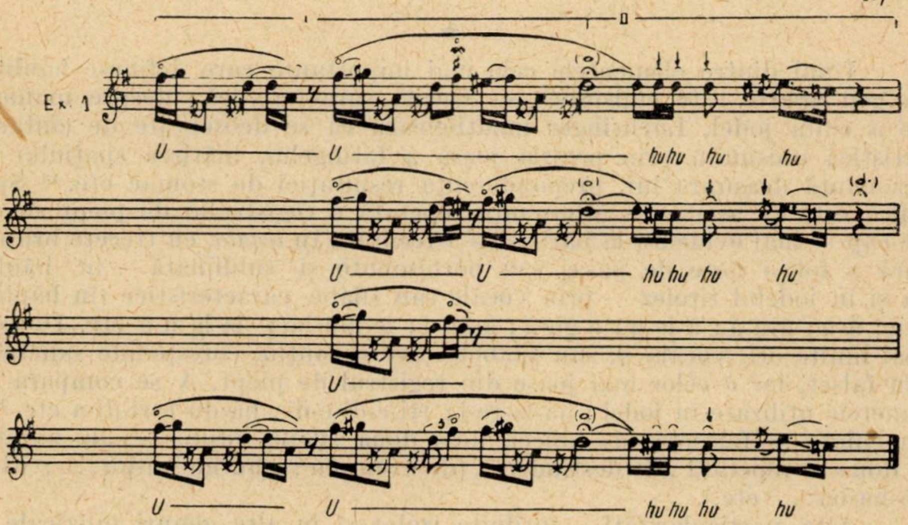
[7] Fișa mg. 417 h (A.I.E.F.)

[8] În unele texte populare, hăulitul apare însă legat și de muncile agrare de primăvară.

[9] Am numit această unitate, variabilă ca întindere, ,,motiv'', și nu ,,celulă'', avînd în primul rînd în vedere funcția sa.

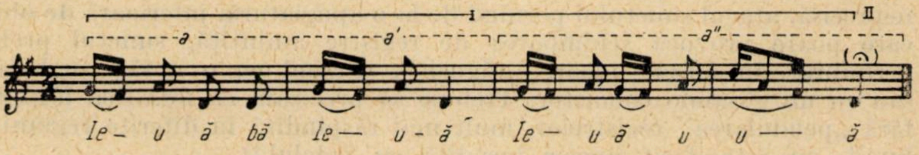
10)

Ex. 1



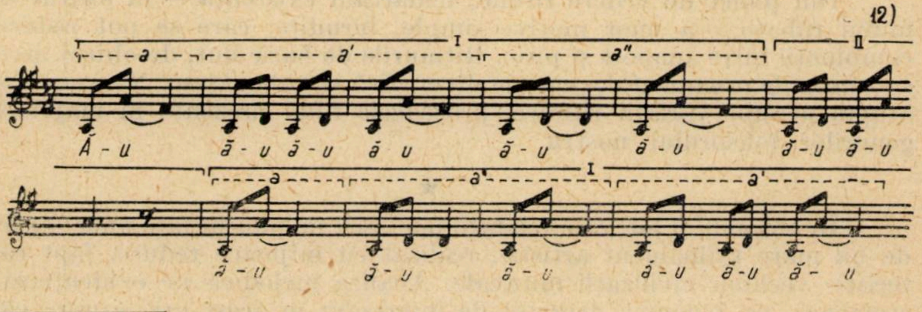
11)

Ex. 2



12)

Ex. 3


I
II
a
a'
a''
Ă - u ă - u ă - u ă u ă - u ă - u ă - u ă - u
I
a
a'
a'
ă - u ă - u ă - u ă - u ă - u ă - u

---

[10] Ex. 1, Hăulit, mg. 773 c, Cîmpofeni-Gorj-Oltenia, inf. M. Coiculescu, culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. C. Georgescu.

[11] Ex. 2 „Semnal" (hăulit), F.A. 3 822, Mătăsaru, Strehaia, Oltenia, culeg. Gh. Ciobanu (N.B. în original este notat cu finala sol I).

[12] Ex. 3 „Semnal" (hăulit), Oradel, Băilești, Oltenia, culeg. G. Breazul (în *Patrium Carmen*, vezi nota 2) (N.B. în original este notat cu un ton mai jos).

Dacă hăulitul este o anexă a unui cîntec sau a unei doine, multe din procedeele expuse mai sus vor lipsi; uneori, el poate fi redus la un singur motiv legat de sunetul prelung în falset sau la forme și mai restrînse, care fac ca însăși problema existenței lui să devină o simplă ipoteză (v. ex. 9, 10).

★

Unul dintre elementele cele mai importante care definesc hăulitul ca gen aparte este emisiunea sa vocală caracteristică; despre maniera de a cînta jodel, Luchsinger menționează că se deosebește de cîntarea artistică obișnuită prin poziția joasă a faringelui, mărirea spațiului de rezonanță deasupra lui, preponderența respirației de stomac etc.[13] Specifică este de asemenea alternanța repetată a registrului de piept cu cel de cap — mai evidentă la bărbați — executată în *legato*, cu trecere bruscă, fără a folosi note de pasaj sau portamento și subliniată — în hăulit, ca și în jodelul tirolez — prin vocale sau silabe caracteristice (în hăulit: a-u; ă-u; ă-u-ă; ă-ie-u; e-gu-ă; ă-lă-u; ie-u-ă-bă; ia-la-u-ă etc. De cele mai multe ori, vocala *u*, sau silabele care o conțin, corespunde sunetelor din falset, iar *ă* celor mai joase din registrul de piept. A se compara cu sunetele utilizate în jodel: hå-la-re-i; tri-e-di-e-di; hå-du-li-ri-di-a etc.[14]). În chiote se folosesc, de obicei, doar două silabe, prima — ,,de avînt'', a doua — repetată ,,de destindere'' (de exemplu: u-hu-hu-hu-hu... ; i-ha-ha-ha-ha... etc.).

Alte particularități — întîlnite izolat și în alte genuri muzicale — sînt: sunetele ,,sughițate'', sunetele ,,scăpate'' în acut, la o înălțime neprecisă, atacul sunetului pornind de la o apogiatură, inferioară de obicei, care poate provoca schimbarea de registre amintită, sunetul prelung netimbrat, în falset, uneori ,,răgușit'', sfîrșind cu o notă ,,sughițată'' sau cu un glisando coborîtor. Trebuie să precizăm că folosirea falsetului fără ,,pendularea'' registrelor, mult mai răspîndită în diferite regiuni ale lumii, nu este decît uneori înrudită cu jodelul[15].

Din punct de vedere ritmic, remarcăm existența — în cadrul sistemului rubato — a unor motive simple, înrudite, care se pot reduce la combinații între anapest și piric. Ritmurile de bază sînt, de obicei, ascunse sub formule ornamentale, care le diversifică și îmbogățesc. Nu vom insista asupra acestor variații ritmice, procedeele fiind prezente în majoritatea genurilor folclorului nostru.

★

În ansamblul lor, cele relatate pînă aici ne pun în fața unor structuri de un mare rafinament artistic, realizat cu mijloace reduse, fapt caracteristic vechilor civilizații muzicale. Analiza melodică ne evidențiază, de asemenea, un fenomen deosebit de interesant în acest caz, asupra căruia vom insista în mod deosebit, și anume prezența unor intervale specifice scării acustice naturale, ceea ce vom denumi „melodică acordică"[16]. În acest sens, în hăulitul propriu-zis predomină scările formate din trei sunete principale, cel mai frecvent armonicele 3, 4, 5 sau 4, 5, 6, într-un singur caz 4,5,7. Repetările la octavă sînt des întîlnite, obținînd scările 2, 3, 4, 5 sau 3, 4, 5, 6 sau 4, 5, 6, 8. În unele forme lipsește armonicul 5, bitonia rămasă fiind punctul de răscruce de unde devine posibilă afirmarea melodicii acordice; această bitonie este însă intervalul cel mai stabil, el avînd rolul unui schelet în cazul scărilor mai complexe. Alături de aceste sunete principale apar altele, accidentale, cu un rol secundar (de obicei provenite din atacul prin apogiaturi inferioare sau superioare, imprecizia intonației etc.). Pe aceste cîteva sunete principale se formează însă profilurile melodice de bază ale genului, care își pot înlocui uneori sunetele cu altele din aceeași scară acustică, sensul celulei rămînînd același; ele utilizează fie 3, fie 2 „înălțimi" diferite (sunete reale sau repetări la octavă).

---

[13] Wiora, Walter, *Jodeln* în ,,*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*'', vol. VII, Basel, I.M. Bärenreiter Verlag, 1949, p. 74.

[14] Wiora, Walter, *op. cit.*

[15] În țara noastră, falsetul este utilizat frecvent în strigăturile la joc, în Oltenia de sud fiind chiar dominant în acest caz; întîlnim, de asemenea, uneori și schimbarea registrelor.

În ordinea frecvenței, aceste profiluri melodice formate din trei sunete sînt: 1) acut-grav-mediu (care poate apare prin armonicele 5, 3, 4 sau 6, 3, 4 sau 4, 2, 3)[17]; 2) mediu-acut-grav (prin armonicele 5, 6, 4 sau 4, 5, 3)[18]. Mai rar apar formulele 3) mediu-grav-acut (prin 5, 4, 7)[19] și 4) grav-acut-mediu (prin 3, 6, 5)[20]. De remarcat că formula 4) este răsturnarea formulei 1); formula 3) este recurența formulei 1), iar formula 2) este recurența formulei 4), deci recurența răsturnării formulei 1). Ele se reduc astfel la una singură, supusă unor procedee de compoziție rafinate, existente și în muzica cultă, ca și în cea populară, mai mult sau mai puțin conștient utilizate.

Alte formule sînt: 5) grav-mediu-acut[21] și 6) acut-mediu-grav[22], de fapt arpegiul, suitor sau coborîtor, care apare destul de frecvent, mai ales ca punct de întîlnire a celorlalte formule. Pe două „înălțimi", acestea folosesc doar cvinta sau cvarta (armonicele 2, 3, sau 3, 4), cu caracter de „pendulare" [formulele 7) și 8)][23]. De obicei, sunetele acute din toate aceste opt formule prezentate, care se pot reduce la trei fundamentale, corespund registrului de cap, celelalte registrului de piept.

În materialul hăulitului propriu-zis cunoscut pînă în prezent, aceste intervale ale scării acustice există însă adesea alături de tipuri prepentatonice, bine cunoscute în Oltenia subcarpatică, unde de altfel constituie sursa nr. 1 a melodicii locale. Astfel, G. Breazul citează cîteva exemple de hăulituri pe bicordie (secundă mare), bitonie (terță mică), tritonie (cvartă perfectă + secundă mare sau terță mică + terță mare), tetratonie

---

[16] Denumirea folosită de M. Schneider este „Fanfarenmelodik" (în Wiora, Walter, *Alter als die Pentatonik*, în „*Studia memoriae Belae Bartok sacra*", Budapesta, Edit. Academiei de științe ungare, 1956, p. 185.

[17] Mg. 773 c; fgr. 2 440 a.

[18] Mg. 2532 ș; Hăulit de primăvară, *Muzica pentru clasa a VIII-a*, Ministerul Învățămîntului, 1948.

[19] Disc 1 330 c.

[20] Hăulit de primăvară, *Patrium Carmen* (vezi nota 2).

[21] Mg. 2 649 t; fgr. 2440 a.

[22] F.A. 3822; mg. 772 a.

[23] Hăulit de primăvară, *Patrium Carmen* (vezi nota 2); fgr. 2 440 a.

(cvartă perfectă + secundă mare + terță mică sau secundă mare + secundă mare + terță mică) etc. [24]. (Precizăm că am folosit terminologia autorului, deosebită de cea a lui C. Brăiloiu.) Cu toate acestea, considerăm ca specific hăulitului propriu-zis melodica acordică tocmai pentru că aceasta, formînd oarecum o insulă în marea masă a prepentatoniei oltenești, îl deosebește net de ea; pentru că hăuliturile prepentatonice nu sînt, de cele mai multe ori, hăulituri „pure”, ci mai degrabă cîntece cu hăulit, cu un text obișnuit, sau nu sînt concludente, fiind la limita celor două sisteme prin utilizarea unei cvarte sau cvinte „înflorite”; de asemenea, pentru că majoritatea acestora au fost culese de la copii, asemănîndu-se cu alte cîntece din repertoriul lor, în timp ce hăuliturile ce folosesc melodica acordică sînt piese reprezentative, de neconfundat cu alt gen muzical. Desigur însă că existența acestor două sisteme melodice diferite poate da naștere și altor interpretări; asupra acestei probleme vom mai reveni după ce vom preciza încă o serie de date.

În unele cazuri putem urmări și un interesant fenomen de tranziție între melodica acordică și forme prepentatonice. În exemplul de mai jos — un cîntec cu hăulit —, secțiunea cu text utilizează o formulă caracteristică prepentatonică (tetratonic cu un pien fa diez), formulă frecventă și în alte genuri muzicale oltenești; în secțiunea hăulitului propriu-zis însă — de aceeași întindere cu cealaltă —, acest pien capătă toate atributele unui sunet constitutiv, integrat în melodica acordică cunoscută. Cu toate că el este intonat uneori nesigur comparativ cu celelalte, el nu mai poate fi încadrat în definiția dată de Brăiloiu pienului [25], deoarece nu este o notă „de umplutură”, pasaj sau ornament, nu poate fi neglijat fără a altera melodia și este prezent de altfel în aceasta, de un număr mai mare de ori decît fostul sunet constitutiv, sol, pe care-l înlocuiește. La această metamorfoză a sistemului melodic nu a putut duce decît o necesitate interioară, bine stabilită, iar nu un simplu accident de interpretare, datorat unei eventuale influențe semiculte, îndoielnică la această categorie de informatori.

Pentru a confirma cele spuse mai sus, formula în discuție [formula 1) acut-grav-mediu] o întîlnim și în alt hăulit, fără text, mult mai reprezentativ, unde nu se mai pune problema discutată (vezi ex. 1). În alte piese o întîlnim și sub noi forme, ceea ce ne dovedește că sunetul acut al ei — pienul devenit sunet constitutiv — este înlocuibil în cadrul normelor precizate (fie cu un alt sunet al scării acustice, fie prin imprecizia intonației).

Un alt caz interesant — și unic în felul lui — este cel al hăulitului care folosește scara formată din armonicele 4, 5, 7 în loc de 3, 4, 5 sau 4, 5, 6 ca de obicei.

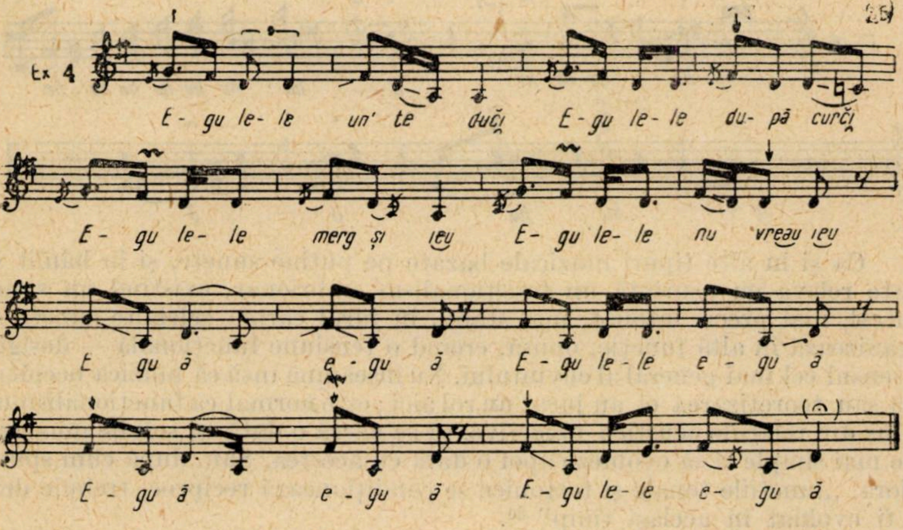
Scara utilizată aici prezintă aceeași tangență curioasă între melodica acordică și sistemul prepentatonic; nu vom mai insista asupra acestor exemple, amintind doar că și Brăiloiu accepta posibilitatea existenței unui „pien accentuat" pe timp tare [28]. Ultimele două exemple pot da naștere, fără îndoială, la interpretări diferite; incontestabilă este însă interacțiunea dintre cele două semne melodice.

---

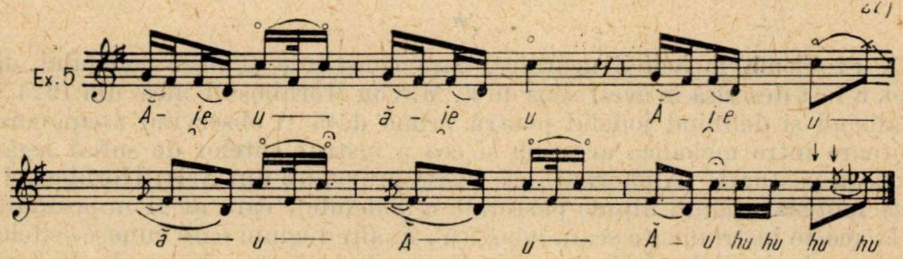
[24] Breazul, George, *op. cit.* (vezi nota 3).

[25] Brăiloiu, Constantin, *Sur une mélodie russe*, extrait de *Musique russe*, II, 1953, Paris, P.U.F.

Ex. 4


26)
E- gu le- le un' te duči E- gu le- le du- pă curči
E- gu le- le merg și ieu E- gu le- le nu vreau ieu
E gu ă e - gu ă E - gu le - le e - gu ă
E - gu ă e - gu ă E - gu le - le e- gu ă

Ex. 5


27)
Ă- ie u — ă - ie u Ă - ie u —
ă — u — Ă — u — Ă - u hu hu hu hu

Cu toate că chiotul nu formează obiectul studiului de față, dăm și un exemplu din această grupă; în melodica acestuia, de altfel prea puțin conturată, se poate urmări — alături de o serie de intonări întîmplătoare, nesigure, neîncadrabile într-o scară muzicală — conturarea cîtorva intervale cunoscute din melodica acordică. Comun cu hăulitul, acest chiot mai are și utilizarea falsetului, lipsa textului, ca și alte elemente secundare de emisiune vocală, ritm etc.; diferența principală însă — mai evidentă încă în majoritatea cazurilor — constă în lipsa „pendulării" registrelor

---

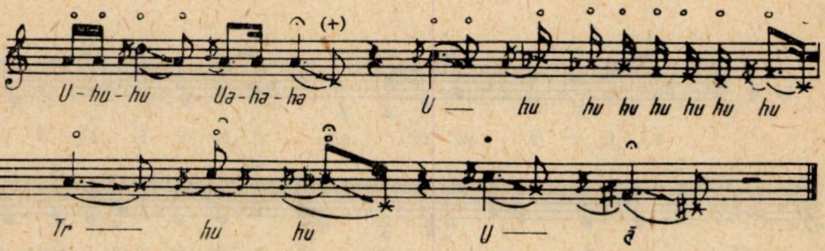
[26] Ex. 4, *Hăulit ca pe deal* (cîntec cu hăulit), mg. 2649 t, Alimpești-Gilort-Oltenia, inf. M. Dîrvu 62 a., I. Stoichița 36 a., culeg. M. Kahane, I. Herțea, C. Georgescu 1963, tr. C. Georgescu.

[27] Ex. 5, Hăulit, disc 1 330 c, Găvănești-Gorj-Oltenia, inf. C. Pavel 23 a., culeg. T. Alexandru, E. Comișel, 1940, tr. C. Georgescu.

[28] Acest „pien accentuat" — oarecum impropriu numit astfel — este o apogiatură lungă obișnuită.

și a unei scări muzicale precise. Din această cauză am și considerat această grupă a chiotelor, „la marginea muzicii”, înrudită numai cu hăulitul.

Ex. 6[29]



Ca și în alte tipuri muzicale bazate pe puține sunete, și în hăulit se poate releva cu ușurință un funcționalism embrionar, existînd un sunet central, mai precis intonat, mai stabil, în jurul căruia celelalte sunete se organizează în altă funcție, opusă, creînd o tensiune funcțională — desigur în sensul cel mai general al cuvîntului. Nu înseamnă însă că muzica occidentală sau teoretizarea ei au jucat un rol aici ; este normal ca funcționalismul, dedus din relațiile acustice obiective, să se nască o dată cu scările muzicale cele mai simple și să evolueze apoi o dată cu acestea. Sau, după cum spune Wiora, „funcțiile tonale și tectonice se condiționează reciproc, trebuie deci să fi evoluat în același timp” [30].

★

Problema melodicii acordice, care constituie și baza jodelului din Alpi, a fost descrisă în acest sens de E. M. von Hornbostel încă din 1924 [31]. Analizînd și definind jodelul pentru prima dată și observînd asemănarea izbitoare între melodica acestuia și cea a instrumentelor de suflat legate de viața pastorală (Alphornul), ele înseși provenite din Asia, Hornbostel a emis ipoteza originii alpino-pastorale a jodelului, care ar fi împrumutat de la aceste instrumente scara acustică ; în alte regiuni care cunosc jodelul, de exemplu insulele Salomon, s-ar fi pornit de la nai în loc de alphorn.

C. Brăiloiu, în lucrarea sa *À propos du jodel* (1956) [32], bazîndu-se pe noile cercetări efectuate între timp, demonstrează limitele și slăbiciunile acestor teze. Astfel, jodelul fiind găsit și la pigmeii din Africa centrală, popor primitiv de vînători de pădure care nu cunoaște încă nici un instrument muzical, teza imitației instrumentale cade. În schimb, Brăiloiu consideră că ar trebui insistat mai mult asupra sensului magic pe care-l are la diferite popoare primitive utilizarea falsetului, a jocului de registre etc., probabil mult mai vechi decît instrumentele muzicale. La melodica acordică a jodelului Brăiloiu nu se referă în mod special ; în altă lucrare însă (*Sur une mélodie russe*) amintește de „pseudoarpegiul”, care se poate forma dintr-o scară pentatonică defectivă.

---

[29] Ex. 6, Chiot, mg. 417 h, Jugur-Muscel-Argeș, inf. St. Becșa 18 a., culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu 1954, tr. C. Georgescu.

[30] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 16).

[31] Hornbostel, E. M. von, *Entstehung des Jodelns*, după Wiora, *op. cit.* (vezi nota 13).

[32] Brăiloiu, Constantin, *A propos du jodel*, în *„Sonderdruck aus dem Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft”*, Basel, Bärenreiter Verlag, 1949.

O contribuție importantă o aduce W. Wiora [33] delimitînd jodelul de alte forme înrudite, pînă acum confundate, precizînd că fiecare caz trebuie analizat în funcție de condițiile specifice ; el consideră că o influență a muzicii alphornului asupra jodelului din Alpi, ca și asupra altor genuri muzicale vocale existente în zona sa (ca „betruf” -ul, recitativ psalmodic improvizat pe formule melodice din scara acustică), este incontestabilă. Nu înseamnează însă că aceste genuri s-au născut din ea sau numai din ea și — cu atît mai puțin — că acest proces trebuie generalizat și în alte zone unde jodelul există.

Într-un alt studiu al său [34], același autor prezintă un bogat material muzical de pe întreg globul, schițînd și o sistematizare a lui ; întîlnim aici și o serie de exemple de melodică acordică (din Laponia, insulele Salomon, Ungaria, Formosa etc.), unele semănînd în mod ciudat între ele. Observînd că această melodică este relativ răspîndită la popoarele primitive, predominînd chiar la unele, Wiora ajunge la concluzia că, în lumea formulelor melodice cu puține trepte, unde nu există o precizie și nici o intenție în intonare, legile acusticii pot opera o selecție naturală a anumitor intervale consonante, care se pot cristaliza apoi în sisteme ; acestea pot avea însă și o viață independentă, nefiind legate printr-o relație istorică cu sistemul pentatonic și, în orice caz, nu toate. Precizînd că problema istorică trebuie separată într-un sens de cea a sistematizării, Wiora nu este de acord cu evoluționismul lui Rowbotham și Lach ; el afirmă, de exemplu, că, după cum cîntarea corală la unison „curat” este mai nouă decît cea cu unele abateri, tot astfel cîntarea pe un singur ton este posibil să fie mai recentă decît cea pe cîteva intervale apropiate, influențate de vorbire. În acest stadiu al istoriei muzicii, anumite forme pot fi sugerate și de unele zgomote nemuzicale, față de care s-ar impune cu timpul, ca muzică, pe o cale asemănătoare cu aceea a nașterii primelor forme geometrice ornamentale. Intervalele consonante au o mai mare putere de afirmare, raporturile calitative în funcție de numărul vibrațiilor din șirul armonicelor distingîndu-le de alte intervale, ca unghiul de 90° față de cele de 80° sau 100°.

În combinațiile posibile de cîteva sunete este normal să apară și cele ale melodicii acordice, favorizate în mod special de legile acustice ; această selecție, fiind însă spontană, nu exclude existența și a altor forme melodice, precum și a întrepătrunderilor între ele, a fazelor de tranziție etc. Deci melodica acordică nu este legată în mod obligatoriu de prezența instrumentelor muzicale cu scară acustică, iar acestea două nu determină neapărat emisiuni vocale rar întîlnite ; toate trei pot exista însă împreună, în funcție de condițiile locale specifice. Melodica acordică trebuie legată cu atît mai puțin — în afară de cazuri speciale — de practica muzicală cultă occidentală, ea însăși născută de altfel din absolutizarea unei căi de dezvoltare a folclorului european, în anumite condiții favorabile.

---

[33] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 13).
[34] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 16).

★

În folcloristica noastră s-a vorbit frecvent de anumite influențe instrumentale asupra muzicii vocale; astfel, Bartók considera hora lungă maramureșeană ca fiind instrumentală la origine. Melodica acordică există în folclorul nostru, în afară de hăulituri, și în unele cîntece de copii, în unele cîntece de joc maramureșene, derivate din jocuri instrumentale cîntate odinioară la cimpoi, în unele țîpurituri oșenești, în unele cîntece bihorene (unde un tip pentatonic hemitonic conține și tritonul) și, în mod generalizat, în scara „acustică" (modul lidian medieval cu treapta a șaptea coborîtă). De altfel, muzicologul Ernö Lendvai[35], pe baza unei analize minuțioase a sistemelor melodice utilizate de Bela Bartók în compozițiile sale, izvorîte dintr-o cunoaștere aprofundată a folclorului, extinde la întreaga istorie a muzicii interesanta ipoteză a existenței simultane a două mari căi de evoluție : cea vocală, umană, bazată pe legi fiziologice, care duce la o melodică ale cărei intervale se pot înscrie în șirul numerelor lui Fibonacci, constituit după „Sectia aurea", principiu general de proporție descoperit în diferite domenii artistice[36] (aici ar fi incluse sistemele prepentatonic și pentatonic) și cea acustică, instrumentală, bazată pe legi fizice (șirul armonicelor naturale) care ar cuprinde scările cu bază acustică. Desigur, între aceste două sisteme aflate în raport de opoziție, întrepătrunderile sînt inepuizabile.

În ce măsură putem vorbi de o influență instrumentală în scara acustică a hăuliturilor din Oltenia ? Între unele formule melodice ale buciumelor și cele ale hăulitului există apropieri; după cum este însă cunoscut, Oltenia subcarpatică este una din relativ rarele zone subalpine românești care nu cunoaște în prezent buciumul (existent în Muntenia spre răsărit, însă absent de asemenea azi în regiunile învecinate de peste munte ale Mărginimii Sibiului și Banatului, cu care Oltenia a avut intense și străvechi legături pastorale). Informații precise privitoare la existența lui în trecut în această zonă nu posedăm. Menționăm însă, cu titlu de curiozitate, că în ritualul de înmormîntare gorjenesc se sună și azi din trîmbiță (goarnă militară obișnuită) în unele momente (în zori, la prînz, seara, pe drum etc.), ca și în alte regiuni ale țării, ca Maramureșul sau Bucovina, unde se folosesc buciumele[37], sau ca în China antică, unde instrumentelor de suflat asemănătoare li se atribuia un rol magic; de asemenea, că au fost găsite în Oltenia, în două sate, instrumente aerofone din țeavă de cucută din care se scoate un șuierat întrerupt de sunete vocale scurte în falset (în Izverna, Baia de Aramă, acest instrument se cheamă „bușin"[38]). În diferite părți ale țării, imitațiile de bucium la fluier sau vioară sau chiar din voce („ca din bucium") sînt relativ frecvente; ele nu au însă nimic comun cu hăuliturile, care nu au putut lua naștere numai în acest mod.

---

[35] Lendvai, Ernö, *Introduction aux formes et harmonies bartokiennes*, în „*B. Bartók. Sa vie et son œuvre*", Budapesta, Edit. Corvina, 1956, p. 88.

[36] Bartók a aplicat acest principiu și în melodică, dar și în formă.

[37] Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Edit. muzicală, 1956, p. 39.

[38] Fișa inf. 4435 (A.I.E.F.).

Pe baza celor arătate, considerăm că se pot avea în vedere următoarele ipoteze, în funcție de raportul instrumental-vocal, ca origine a hăulitului : 1) acesta a luat naștere și s-a dezvoltat pe o cale strict vocală ; 2) a apărut ca o imitație a instrumentelor acustice ; 3) a fost influențat pe parcurs de scara acestor instrumente muzicale, el fiindu-le însă anterior. Această ultimă ipoteză apare ca cea mai veridică în stadiul actual al cercetărilor.

Din punctul de vedere al raportului poligeneză-difuziune în problema originii sale, este necesară în prealabil cunoașterea zonelor în care a fost găsit jodelul. Conform informațiilor centralizate de către Wiora, acesta ar exista, în afară de zona Alpilor, doar sporadic în Europa ; apoi, în diferite forme, la pigmei (cultură de vînători de pădure tropicală), la boșimani (resturi de cultură de vînători de stepă euroafricană) — în ambele cazuri exclusiv la femei —, în Melanezia etc. După Emsheimer, popoarele finougrice și cele de stepă asiatică nu cunosc jodelul, iar după K. Tirén, acesta s-ar afla și în „juoiken"-ul laponilor. Alte genuri de cîntare în falset, ca acela al soliștilor din Caucaz, care improvizează figuri melodice ostinato deasupra unui fundament coral, nu sînt decît pe departe înrudite cu el [39].

Toate acestea au făcut să fie părăsite ipotezele care atribuiau jodelul exclusiv popoarelor de păstori sau cultivatorilor de plante din matriarhat ; cea care reține atenția mai mult azi, explicînd oarecum și poligeneza sa, este ipoteza funcției magice originale, comune în locuri foarte depărtate (aceasta ne amintește și de observațiile mai vechi ale lui Brăiloiu). O serie de informații privitoare la resturile unui cult al ursului din epoca de piatră sau altele mai precise, privitoare la rolul magic al jodelului în ritualele de pregătire a bărbaților pigmei pentru o vînătoare fructuoasă, ar întări teoria unei „paralele sonore" a practicilor vrăjitorești preistorice, realizată prin diferite stiluri neobișnuite de cîntat (falsetul, „pendularea" registrelor, felul de a vorbi al ventrilocilor etc.).

Nici privitor la jodelul european nu există documente concludente (cele interpretate de Hornbostel au fost combătute de Brăiloiu și Wiora) ; enunțăm părerea ultimului, conform căreia jodelul s-ar fi dezvoltat în zona Alpilor la o populație de păstori de limbă germanică, prin care s-ar fi difuzat și în țările de limbi romanice. R. Ghircoiașu, în *Contribuții la istoria muzicii românești* [40], își imaginează cum vînătorii neoliticului de pe teritoriul actual al țării noastre „hăituiau fiarele cu strigăte și hăulituri" ; tot el consideră că aici instrumentele aerofone din oase de animale ar fi dintre cele mai vechi. Este greu de tras o concluzie ; în mod cert însă nu am putut deduce un substrat magic în practica de azi a hăulitului, acesta fiind legat la noi, pare-se, exclusiv de viața pastorală.

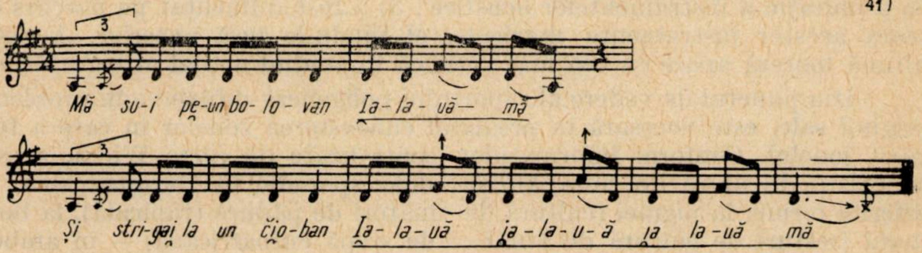
Neputînd spune deocamdată nimic precis cu privire la originea sa, putem afirma totuși că hăulitul păstrat în Oltenia subcarpatică este o formă specifică a acestui jodel european ; pentru acest specific pledează, în afară de caracterele structurale enumerate la analiza sa, și faptul că el există, după cum am mai spus, și integrat în alte genuri muzicale, ca : în cîntece tipice (avînd o funcție de refren, am subliniat pasajele cu hăulit):

---

[39] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 13).

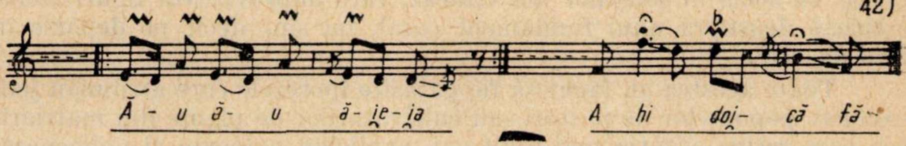
[40] București, Edit. muzicală, 1963.

Ex. 7 [41]

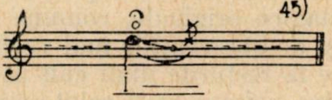

Mă su-i pe-un bo- lo - van Ia- la - uă— mă
Și stri-gai la un cio-ban Ia- la- uă ia - la - u - ă ia la - uă mă

sau în doine, intercalat între „strofe" (împreună uneori cu un chiot).

Ex. 8 [42]

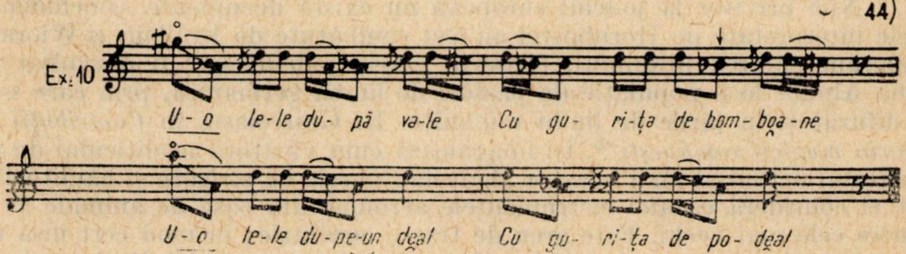

Ă - u ă - u ă - ie - ia
A hi doi- că fă

Ex. 9 [43]



În exemplul de mai sus, ca și în cel ce va urma, se poate presupune că întîlnim forme de existență ale hăulitului reduse la maximum.

Ex. 10 [44]


U - o le-le du- pă va-le Cu gu- ri-ța de bom- boa - ne
U - o le-le du-pe-un deal Cu gu- ri-ța de po- deal

---

[41] Ex. 7, Cîntec : *Mă suii pe bolovan* (cîntec cu hăulit), mg. 772 a, Cîmpofeni-Gorj-Oltenia, inf. M. Berca 27 a., culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. C. Georgescu.

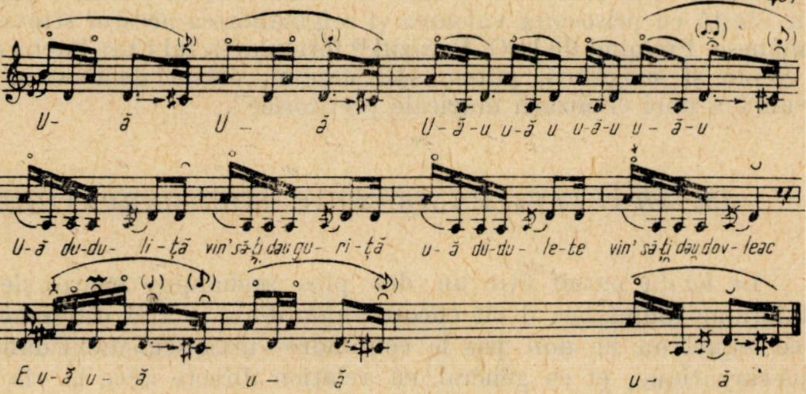
[42] Ex. 8, Doină cu hăulit : *Lina neichii*, mg. 772 e, Cîmpofeni-Gorj-Oltenia, inf. M. Berca 27 a., culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. C. Georgescu.

[43] Ex. 9. Doină : *Ș-am o viață păcătoasă*, mg. 2 653 Ia, Alimpești-Gilort-Oltenia, inf. N. Ionițescu 64 a., culeg. M. Kahane, C. Georgescu, 1963, tr. C. Georgescu.

[44] Ex. 10, *Chiuituri ca pe deal* (cîntec cu hăulit), mg. 2654 IIe, Roșia de Amaradia-Gilort-Oltenia, inf. Birău E., I. Samoilă 13 a., culeg. M. Kahane, C. Georgescu, 1963 tr. C. Georgescu.

Că această interjecție de început de rînd melodic provine din hăulit ne-o dovedește felul în care apare ea în exemplul următor (la început ca parte de sine stătătoare, apoi înlocuind primele două silabe din versul — de data aceasta hexasilabic — într-o celulă melodică augmentată). (De remarcat că, deși în Gorj se întîlnește cu frecvență maximă, găsim hăulituri propriu-zise și mult mai spre sud, sporadic, în raioanele Strehaia, Craiova, Băilești).

Ex. 11[45]


U- ă U — ă U - ă - u u - ă u u - ă - u u - ă - u
U - ă du-du- li - ță vin' să-ți dau gu- ri - ță u - ă du-du- le - te vin' să ți dau dov - leac
E u - ă u - ă u — ă u - ă

În afară de această asimilare a hăulitului cu alte genuri muzicale — care ne dovedește organicitatea existenței sale în folclorul oltenesc, al cărui cvasisimbol ar putea fi, alături de doină —, putem observa și o interesantă relație de înrudire pe un plan mai subtil, cu o serie de particularități stilistice răspîndite atît aici, cît și în întreaga țară. În acest sens, cităm apropierea față de secțiunea ornamentală a doinei, de alternanța cîtorva sunete, sau de unele elemente de emisiune vocală ; este remarcabilă și asemănarea dintre schema generală a unei „strofe'' din doină și cea a chiotului (care, după cum am mai spus, poate fi uneori înrudit îndeaproape cu hăulitul), amîndouă avînd ca elemente importante : un avînt, o pendulare pe un interval repetat (în cazul hăulitului și al doinei), o cădere treptată (melodizată în doină, glissando în chiot) și un recitativ rectoton, legat direct de vorbire ca ritmică și intonație, terminat, de obicei, printr-o coborîre cromatică pe ultimele silabe sau printr-un sunet prelung.

Astăzi, hăulitul propriu-zis autentic este în general pe cale de dispariție, el trăind în special în aceste forme înrudite. După cum și jodelul din Alpi a evoluat, dînd naștere unei veritabile maniere de a cînta (care cuprinde, de la strigătele-jodel pînă la corurile cu ritm de ländler și cu refrene de coloratură sau chiar execuții instrumentale), tot astfel și hăulitul a dat naștere acelor cîntece hăulite gorjenești. Fără a mai păstra, de obicei, emisiunea vocală caracteristică, pentru a nu mai vorbi de vechea sa funcție, acesta utilizează doar unele formule specifice, asociate însă cu un acompaniament ritmic instrumental, care îi imprimă un caracter de cîntec de joc. Iată deci cum hăulitul a pătruns în majoritatea genurilor folclorului oltenesc!

---

[45] Ex. 11, *Aguguliț* (hăulit), fgr. 2 440, a, Velești-Craiova-Oltenia, inf. P. Popa, culeg. I. Cocișiu 1949, tr. C. Georgescu.

Multitudinea şi autenticitatea formelor sale de existenţă în folclorul tradiţional, felul armonios în care se încadrează în celelalte genuri muzicale atestă cu prisosinţă valoarea şi originalitatea acestui străvechi obicei românesc. Preluînd de la G. Breazul[46] formularea lui Curt Sachs referitoare la chiote şi strigături, putem să-l numim, alături de acestea, o „relicvă vivantă a unei civilizaţii muzicale preistorice”.

LE «*HĂULIT*» EN OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

Le *hăulit* paraît être un des plus archaïques genres de musique folklorique roumaine; il vit encore aujourd'hui — à la différence du *kiot*, avec lequel on ne doit pas le confondre—mais seulement dans l'Olténie sous-carpatique, et en général en relation directe avec la vie pastorale.

Une analyse structurale, même sommaire, met en évidence ses caractères spécifiques, qui le font ressembler au *jodel* des Alpes (forme libre, de structure cellulaire, composée de deux sections; le rythme rubato, fondé sur des cellules simples, variées; émission vocale typique — des sons « engloutis », glissando, etc.; alternation du registre de poitrine avec celui de tête; manque d'un texte, remplacé par des syllabes spécifiques, qui soulignent cette « pendulation » des registres; présence d'intervalles de l'échelle acoustique en formules de deux-trois sons, à profils mélodiques variés selon certains procédés; existence d'un fonctionnement embryonnaire, etc.); présence d'une série de formules prépentatoniques, toutefois moins spécifiques au genre discuté.

La provenance de ce style mélodique (la mélodie par articulation analytique d'un accord) qui se retrouve aussi dans d'autres genres, dans diverses régions du pays, doit être cherchée, probablement, dans le processus même du développement des premières formules mélodiques élémentaires de la musique vocale. Elle est liée quelquefois — comme dans le cas du *jodel*—à des émissions vocales assez rarement rencontrées et à une éventuelle fonction magique initiale; on n'en a pas encore trouvé des preuves certaines dans le cas du *hăulit*. Dans des circonstances spécifiques, une influence des instruments à souffler qui utilisent « l'échelle acoustique » reste possible.

Le *hăulit* est étroitement lié aux autres genres de musique vocale populaire de la région respective, et circule soit indépendamment, soit

---

[46] Breazul, George, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice* în „Revista de muzicologie”, nr. 1, Bucureşti, Edit. muzicală, 1965, p. 36.

inclus dans d'autres pièces (des chansons semblables aux chansons des enfants, des *doïna*) ; par extension, certaines formules de *hăulit* se rencontrent aussi dans les chansons pour danses accompagnées d'instruments, celles-ci étant la forme la plus vivante de *hăulit* de nos jours. Sur divers plans il existe aussi d'autres éléments de parenté entre le *hăulit*, le *kiot*, les chansons et la *doïna*, ce qui nous révèle l'intégration complète du genre étudié dans le folklore musical roumain.

MENȚIUNI DESPRE DINAMICA PROCESULUI DE PERINDARE A CÎNTECELOR *

AL. I. AMZULESCU

În „Introducere” la antologia *Cîntece și jocuri din Muscel* [1] s-au citat și comentat unele prețioase observații, mai vechi, ale lui C. Rădulescu-Codin, despre dinamica atît de capricioasă și de ciudată a procesului de necontenită apariție și de grabnică schimbare a cîntecelor, în vîrtejul neistovit al circulației orale. Numeroasele date informative, notate o dată cu culegerile de cîntece muscelene din ultimele decenii, constituie un izvor nesecat de mărturii concrete pentru urmărirea amănunțită a cauzelor și condițiilor obiective ce stau la baza acestui fenomen. Motivări psihologice, de evoluție a gustului și mentalității, deschid calea către înțelegerea mai temeinică a determinismului social-economic, care reprezintă cauza cea mai adîncă ce prezidează „în ultimă instanță” vălmășagul plin de neastîmpăr al torentului de transformări din cîntec, risipind tot mai mult aparența de haos și hazard din evoluția acestuia. Privit ca expresie artistică a gîndurilor și sentimentelor insului, sub înrîurirea împrejurărilor atît de diverse ale vieții celei de fiecare zi, cîntecul apare strîns legat de însuși purtătorul și creatorul său, în procesul desfășurării și al evoluției variantelor.

Nenumărate fapte și elemente noi se adaugă la cele sumar observate de C. Rădulescu-Codin, în jurul anului 1900. „Mai demult iera un rînd de cîntece, p-ormă a ieșit altu !”, afirmă la modul global, dar din perspectiva și pe baza experienței proprii a însuși cîntărețului popular, spre pildă, țăranca Veta Cătană (35 de ani), din Corbi [2]. La stăruința meritorie a culegătorilor mai noi, țărani și lăutari, scrutîndu-și cu atenție amintirea și experiența, ajung să precizeze de cele mai multe ori timpul și circumstanțele în care, la orizontul individului, s-a produs întîlnirea—de atîtea ori

---

* Din fenomenologia circulației cîntecului „propriu-zis” în Muscel.

[1] Cf. P. Carp și Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Edit. muzicală, 1964, p. 18–20.

[2] Cf. nr. 177 (*Din trei mîndre, una-mi zice*, mg. 529 g).

Rev. etn. folc., 11, tom. nr. 4, p. 387–396 București, 1966

inovatoare — între ins și cîntec. Așa, spre pildă, bătrînul lăutar Al. Cercel (74 de ani), din Cîmpulung, mărturisește despre cîntecul *Cin' mă vede primenit* că îl știe ,,dă la Marin Colțatu, de mult, de pîn' 905—906" și că în acei ani ,,iera cam nou, atunci ieșise" cîntecul respectiv [3], iar despre *Colea-n vale,-n grădiniță* : ,,Atuncea, înainte de '916, iera nou ieșit, cîntec nou, cum ie ăstea acuma. După '925—'930 nu să mai cînta !" [4]. După cum și lăutarul Gică Nițoi (55 de ani), din Bughea de Sus, afirmă despre *Cînd eram în vremea mea* : ,,Ieu ieram dă zece ani [deci prin 1915], și lăutarii iera dă 30—35 dă ani, ăia dă-l știa, dă-l cînta. Să mai cîntă, așa, la cîte-un chefuleț, așa ; dă iezemplu și la o nuntă, dacă ie vr-unu mai bătrîn. Aproape că habar n-are tinerii. Tinerii are cu « Banatu » (cîntecul *Pe drumul Banatului*), cu « Marioară de la munte », « Pe un munte nalt și verde » !" [5].

Dintre extrem de numeroasele mărturii, atît de explicite, ale informatorilor, în legătură cu procesul de perindare a cîntecelor în decursul anilor, cităm doar cîteva, deosebit de sugestive pentru definirea biologiei specifice a cîntecului ,,propriu-zis" : ,,Au cîte-o furie cîntecele. O vreme, atîta să cîntă, și-apoi a găsit altu, și-așa mai departe !" — exclamă aproape, expunîndu-și mărturia sa la cîntecul *Revorvel automat* (!), Elena Stavarache (39 de ani), din Nucșoara[6]. Despre aceeași ,,furie" vorbește, cu alte cuvinte, adăugînd și alte interesante considerații, pline de actualitate, spre pildă și lăutarul Licu Anghel (58 de ani), din Cîmpulung, la 20 iunie 1962, referindu-se la cîntecul *Patru boi leagănă caru* : ,,Ie ieșit acu', recent, de vr-o 4—5 luni. Mai mult merge la cîntec, nu merge la joc, cîntecu ăsta ie chiar cîntec, nu sîrbă ! Cum ? Vai de mine, cît îl mai cere, orișiunde : la nunți, cumetrii, unde se-adună popor ! Tot de la difuzor [de la radio] îl știu. Acu', d-astea noili numai dă la difuzor prindem, ce ne scoate Bucureștiul, ie alții mai deștepți ca noi ! Mai scoatem și noi dîn cele vechi, da' dacă nu le cere, cere d'astea noili ! Păi dacă la fiecare săptămînă iese cîte unu nou ! Noi nici nu mai putem face față !"[7]. Afirmația, desigur exagerată, asupra ritmului în care se succedă în zilele noastre ,,voga" cîntecelor, este ușor atenuată în unele observații ale lui Al. Cercel, ca acestea : ,,Să schimbă cîntecele dîn lună-n lună !" ; sau : ,,iese pă fiecare lună cîte un cîntec, și trebuie să le cînți pe toate !" [8]. Despre viteza și cvasisimultaneitatea răspîndirii vorbește o mărturie a tinerei Elena Floroiu (20 de ani), din Jugur : ,,Cînd îl cîntă muzicanții, știe și fetele ce cîntă iei !" [9].

Se poate, astfel, afirma că fenomenul ,,modei", cu toate implicațiile sale atît de complexe, psihologice și sociologice, guvernează din plin, fiind caracteristic pentru biologia procesului de circulație a cîntecului. Aceasta și îndreptățește și îmbogățește, totodată, cu un sens foarte concret și adecvat unele expresii metaforice atît de sugestive, ca cea a lui I. Leau (51 de ani), din Boteni, cînd, referindu-se la cîntecul *Trece lumea, trec și ieu*, afirmă, între altele : „Cînd l-am auzit, iera cîntecu *în floare*...”[10]. Într-adevăr, ca și florile cîmpului, cîntecul oral îmbobocește și înflorește grabnic, prin însăși intensitatea exploziei spontane a sevei puternice de viață care îl hrănește, pentru a se ofili și a apune curînd, nu fără a reda cîmpului folcloric... semințele viitoarei sale regerminări, sub climatul propice al altui anotimp !

---

[3] Cf. nr. 79 (*Cin' mă vede primenit*, mg. 1 119 f).

[4] Cf. nr. 122 (*Colea-n vale,-n grădiniță*, mg. 1 113 g).

[5] Cf. nr. 96 (*Cînd eram în vremea mea*, mg. 475 d).

[6] Cf. nr. 453 (*Revorvel automat*, i. 25 047).

[7] Cf. nr. 413.I (*Patru boi leagănă caru*, mg. 2 422 k).

[8] Cf. nr. 97 (*Cînd eram, mîndro,-ndrăgiți*, mg. 1 114 a) și nr. 259 (*I-auzi, lele, popa toacă*, mg. 1 115 e).

[9] Cf. nr. 512 (*Trecui aseară, pe lună*, mg. 2 529 II m).

Însuși termenul de „modă” străbate cu stăruință în unele mărturii ale informatorilor privitoare la diverse cîntece culese, ca acestea : „S-a cîntat foarte mult [intens], ăsta *iera la modă* !” ; „*Iera la modă* atunci cîntecu, îl cînta tineretu... Un an dac-a durat, mai mult nu !” ; „Cînd ieram fată îl cîntam mai mult, îl cînta atuncea tot tineretu, *iera la modă* !” ; „Acu’ îl cîntă tot tineretu, acu’ *ie la modă* !” ; „Ie cunoscut, se cîntă mult... *Ieste la modă*, nu în proporția în care iera la început, în orice caz să mai cîntă. Prin ’53—’54 să cînta mult !”[11].

De asemenea, ideea și expresiile de „sezon”, „serie” și „generație” își fac loc printre declarațiile, pline de spontaneitate și savoare, ale informatorilor : „Iese altele, alt sezon !” ; „S-a cîntat într-o vreme, ca orice cîntec în sezonul lui !” ; „Nu l-am mai auzit dînainte dă război. L-au cîntat seria aia, și-atît !” ; „Îl mai cînta generația mea, care s-a căsătorit. Noua generație îngînă melodia, însă nu cunoaște complect textu !”[12].

Folosind înșiși termenii pe care cu atîta ușurință și atît de adecvat îi utilizează cîntăreții populari ai zilelor noastre, dar disociind și schimbînd, pentru farmecul calamburului, accepția în care au fost folosiți aici, se poate spune că modul de producere a îngemănării dintre *seria* de cîntece și *generația* de cîntăreți constituie unul dintre cele mai interesante și mai complexe aspecte din dinamica circulației cîntecului „propriu-zis”.

Observațiile și mențiunile informatorilor sînt, în cele mai diverse cazuri, înțesate de constatări generale despre valul continuei treceri și reîmprospătări a repertoriului de cîntece, ca acestea : „Nu l-am mai auzit, a ieșit [au apărut] altele” ; „Nu l-am mai auzit acum, au ieșit altele noi, și mereu altele” ; „Ies mereu altele noi” ; „Dacă ies altele noi, gata, nu să mai cîntă ăle vechi” ; „Păi dacă s-a-nghesuit alte cîntece, s-a uitat” ; „Dacă a ieșit altili, nu le mai cîntă p-ăle din urmă” ; „Dacă a ieșit cîntece noi, lumea cîntă altele, altele” ; „Mai nainte [vreun an de zile], să cînta mai mult. Cîte-un pic, cîte-un pic, s-a dat înapoi, nu l-am mai auzit” ; „Cum iese cîte unu nou, să uită ăle vechi. Mai la fiecare nuntă și la fiecare joc..” ; „Din ce se-nvechește, din ce nu-l mai cîntă, zice că ie vechi, cîntă d-astea, noi"; „A fost cîntat odată, dar acuma a rămas [s-a părăsit]. . . "[13].

---

[10] Cf. nr. 510 (*Trece lumea, trec și ieu*, mg. 2 459 m).

[11] Cf. nr. 188 (*Drag mi-a fost calu bălan*, i. 14 936) ; 79 (*Cin’ mă vede primenit*, mg. 1 037 c) ; 276 (*Ionele, bătu-te-ar sfîntu*, mg. 2 421 d) ; 382 (*Murgule, călușul meu*, mg. 1 096 d) ; 499 (*Toată lumea are dor*, i. 15 922).

[12] Cf. nr. 451 (*Rău îm’ pare după lume*, mg. 1 485 s) ; 454 (*Rotunjico la obraz*, i. 15 896) ; 267 (*Ieși, mîndruțo, la portiță*, fg. 8 791 b) ; 423 (*Pe drumu care merg eu*, mg. 521 b).

Informatorii arată, uneori în chip foarte pitoresc, caracterul captivant și obsesiv al cîntecului proaspăt „ieșit": „Îl cîntam atuncea mereu. Așa ie un cîntec, după ce îl înveți!", spune I. Chițulescu (33 de ani), din Jugur, în legătură cu varianta sa la *Fetițo cu casa-naltă*[14]. Referindu-se la *Cînd se duce mîndra-n luncă*, Viorica Tefeleu (21 de ani), din Slatina, descrie astfel, folosind o comparație de o mare plasticitate, senzația întîlnirii sale cu „un cîntec nou, de curînd auzit": „Și-o fată mare, cînd iese întîi la horă, toți băieții o iau; o lasă pe care-a mai jucat-o, și-o ia pe-aia, mică!"[15].

În ce privește durata perioadei de vîrf, a circulației intensive sub mirajul noului, majoritatea datelor culese corectează exagerarea, vădit hiperbolică, a lăutarilor citați mai sus, care numai pentru a sublinia avatarul muzicantului de profesiune, silit să-și împrospăteze necontenit repertoriul, afirmau că schimbarea se produce „la fiecare săptămînă" sau „pă fiecare lună" („Noi nici nu mai putem face față!"; „Și trebuie să le cînți pe toate!"). Numeroase mărturii, provenind de obicei din izvor țărănesc, vorbesc sau la modul general, arătînd și ele scurtimea răgazului, sau, cînd se străduiesc să aducă precizări, extind perioada „modei", spre pildă, de la două luni pînă la cîțiva ani: „A ținut puțin cîntecu. Au ieșit altele, repede, și l-a lăsat uitat!"; „Nu chiar mult s-a cîntat. A rămas [s-a părăsit] acela, a venit altele!", pentru a cita mai întîi dintre afirmațiile cu caracter imprecis[16]. Destul de numeroase sînt însă mărturiile care încearcă să delimiteze durata „modei" între două luni și doi-trei ani, astfel: „Fiecare cîntec care l-aud îl cînt o durată ca dă vr-o două luni dă zile, și la urmă l-am urît!"; „Păi la noi, care cum iese îl cîntă puțin și la urmă nu-l mai cîntă. O juma'de an, poate și mai puțîn, pînă iese altu!"; „Durează un cîntec cîte un an, și cîte o vară durează, parte dîn cîntece!"; „Îm' place c-acu' l-am învățat, pîn' mi s-o urî, și pă urmă-l las. Cîntăm aproape un an, și mai mult, și dup-aia ni să urăște!"; „Care ie frumos, să cîntă și doi ani. Cine ie mai cîntăreț, să-j' mai aducă aminte și mai tîrziu, da' ăști care cîntă mai mulți, nu cîntă mult. Vine alte cîntece, și îl uită!"; „Ține la noi un cîntec un an, doi, dup-aia nu-l mai zice!"; „Să cîntă mai mult cînd a ieșit iel. Îl ține așa pînă să mai învechește, că dacă iese altele. . . Un an, doi, mai ține, și p-ormă să uită!"; „Să cîntă doi-trei ani, apăi după aia, dacă iese altu, ala are farmec mai mult. Da' dacă iese fetele la sapă, le ia pă toate la rînd!"[17]. Deosebit de prețioasă este această ultimă observație care, după ce a dilatat cel mai mult perioada de maximă intensitate a duratei „modei", pomenește și de fenomenul... recapitulării spontane și firești a repertoriului la prilejuri de cîntare în comun.

---

[13] Cf. nr. 6 (*Ado-mi, cîrciumare, vin*, i. 14 865); 72 (*Ce mi-e mie drag pe lume*, mg. 431 a); 284.II (*În pădure la Buftea*, i. 16 051); 301.II (*La Lenuța, în cerdac*, mg. 1 096 a); 122 (*Colea-n vale,-n grădiniță*, i. 17 622); 417 (*Mugur, mugurel*, mg. 417 g); 221 (*Fă-mă, doamne, -o cărărușe*, mg. 431 d); 376 (*Mîndruțo cu ochii verzi*, mg. 2 529 II d); 366 (*Mi-arunc ochii sus, pe deal*, mg. 511 f); 83 (*Cine mă știe pe mine*, mg. 525 c I); 313 (*Măi Fănică dintre văi*, mg. 2 529 II f).

[14] Cf. nr. 225 (*Fetițo cu casa-naltă*, i. 16 798).

[15] Cf. nr. 102 (*Cînd se duce mîndra-n luncă*, i. 15 844).

[16] Cf. nr. 221 (*Fă-mă, doamne,-o cărărușe*, mg. 2 459 o) și nr. 3 (*A năibilor mîndra mea*, mg. 429 f).

Atenția acordată notării de cît mai bogate date informative, obținute prin chestionarea imediată a „informatorului", o dată cu culegerile și înregistrările de cîntece — una dintre cele mai însemnate cuceriri ale metodologiei cercetării noastre folclorice din ultimele decenii — a făcut ca și în cadrul culegerilor de cîntece muscelene să dispunem astăzi de un important fond documentar de notații deosebit de prețioase, din a căror coroborare atentă se poate urmări de aproape însuși pulsul apariției proaspete, apoi cel al circulației intense și, în cele din urmă, al treptatei agonizări din dinamica concretă a circulației cîntecelor. De o neprețuită valoare sînt de asemenea fișele ample și amănunțite de „observare directă", realizate prin colaborarea unor mici colective de cercetători-observatori, care asigură continuitatea și controlul simultaneității notațiilor, la prilejuri de desfășurare spontană a cîntecului și jocului (nuntă, locuri de muncă, hora satului etc.). Din ansamblul unor notații ca acestea, se pot desprinde, pentru a fi citate aici, spre pildă, numai cîteva, care pot pune adecvat în lumină procesul prospetei apariții și al circulației active, apoi al treptatei părăsiri și al reluării în răstimpuri a cîntecelor.

Dintre numeroasele mărturii, mai întîi asupra stadiului incipient al fenomenului, iată, spre pildă, cazul cîntecului *Dragostea de cin' se leagă*. În plină vară a anului 1936 (la 17 iulie 1936), inf. Anghelina Morțeanu (20 de ani), din Berevoiești, declară: „L-am auzit și noi dă pă la sapă [deci de prin lunile aprilie-mai]. Îl cîntăm noi, acuma să cîntă, e chiar nou acuma, niș' nu-l știu bine încă!"[18]. Față de alte mărturii mai tardive, provenind din anii 1954—1955[19], în care amintirea faptelor prinde a se încețoșa în aproximații mai vagi, declarații relativ mai proaspete (din 26 și 30 august 1940), culese din Jugur și Mihăiești, confirmă cele relatate de Anghelina Morțeanu. Inf. Lena Simon (23 de ani), din Jugur, afirmă că știe cîntecul „dă vr-o cinci ani, șase", deci de prin anul 1935, iar Lucreția Bălășoiu (19 ani), din Mihăiești, arată că îl știe „dă la lăutari, de vreo patru ani", deci de prin 1936[20].

Cîntecul cu cea mai intesă circulație în toamna anului 1954, în Jugur, era *Pe drumul Banatului*, cîntec aparținînd tematicii păstorești, lansat prin microfonul radiodifuziunii de Maria Lătărețu. A fost cules în 12 variante (și două fragmente), între 1954 și 1963. Este de reținut că, cu excepția a două variante care pomenesc de radio, în toate celelalte cazuri informatorii declară că au auzit și învățat cîntecul din circulația curentă (de la alți tineri și de la lăutari)[21]. Circulația intensă a cîntecului, proaspăt apărut în 1954—1955, după cum rezultă din toate declarațiile informatorilor, își capătă o puternică confirmare prin faptul că, în cadrul fișei de observare directă, întocmită cu prilejul nunții lui Gh. Petcu și Aurelia Vișoiu din Jugur, 13—15 noiembrie 1954[22], dintr-un repertoriu global de 54 de cîntece vocale — inclusiv doine „de codru", „de dragoste", romanțe etc. — (totalizînd, prin repetare, 117), *Pe drumul Banatului* se impune copleșitor, fiind de 18 ori reluat, față de 36 de alte cîntece cîntate o singură dată, și chiar față de al doilea cîntec, care s-a impus prin frecvența 9. Ca procentaj comparativ al frecvenței în ansamblul repertoriului acelei nunți, prin cele 18 reluări, *Pe drumul Banatului* reprezintă 33,33% din repertoriul unitar (de 54 de piese) și 15,38%, dacă se ține seama de totalul momentelor de cîntec vocal (care prin reveniri se ridică la 117). Aceasta atestă în modul cel mai concret însuși caracterul obsesiv al cîntecului, proaspăt pătruns în circulație și adoptat cu atîta „furie" a „modei" în Jugurul anului 1954! (Nu este necesar să stăruim, reproducînd mărturiile individuale notate simultan cu înregistrarea celor 12 variante culese. E totuși deosebit de sugestiv, meritînd a fi subliniat, faptul că în două rînduri Gh. Boarță (45 de ani), unul dintre cei mai pasionați de cîntec și joc dintre participanții *vîrstnici* (!) la nunta lui Gh. Petcu, negreșit sub obsesia evidentă a cîntecului *Pe drumul Banatului* — din care, în toiul petrecerii, fredonează cînd și cînd unele crîmpeie și pe care îl solicită lăutarului insistînd în repetate rînduri —, ajunge să exclame, referindu-se, de pildă, mai întîi la cîntecul *Trage, mîndro, și ghicește*: „Ăsta e cel mai frumos cîntec, ăsta! Ăsta e cîntec ***bănățesc***!"; iar patru ore mai tîrziu, referindu-se la *Sîrba din cimpoi* — pe care, încins de chef, o pretinde lăutarului —, zicînd: „Dacă e Sîrba din cimpoi, înseamnă că e ***bănățească***!"[23]. Invenția lingvistică spontană a epitetului „bănățesc" (=frumos!), întărită prin revenirea ei, izvorăște negreșit din pasiunea nestăvilită a insului pentru „șlagărul" obsedant al acelor zile, în Jugur).

---

[17] Cf. nr. 107 (*Cîntă păsările-n luncă*, mg. 1 036 f); 305 (*La pogonu cu grîu*, mg. 524 o); 273 (*Ionel cu păr frezat*, mg. 426 j); 332 (*Marie cu ochii verzi*, mg. 1 737 cc); 257 (*Ia-mă-n brațe, dorule*, mg. 420 k); 499 (*Toată lumea are dor*, mg. 421 i); 318 (*M-a trimes mama la vie*, i. 14 014); 372 (*Mîndro, cînd ne iubeam noi*, i. 15 769).

[18] Cf. nr. 194 (*Dragostea de cin' să leagă*, fg. 2 060 b).

[19] Cf. *ibidem*, mg. 430 n și i. 15 897.

[2] Cf. *ibidem*, fg. 8 771 b și fg. 8 842 a.

Un caz mai nou de pătrundere recentă a unui cîntec în circulația folclorică locală este, spre pildă, cel al cîntecului *Trandafir crescut în fîn*, de asemenea lansat prin microfonul radio de Georgeta Anghel. În cadrul cercetării întreprinse în mai 1963 pentru cunoașterea celui mai proaspăt strat de cîntece în circulație, inf. Elena Floroiu (20 de ani), din Jugur, afirmă la 21 mai 1963 despre acest cîntec: „To' dă la aparat [de la radio], nu mai știu cine l-a cîntat. Să fie 7—8 luni. Îl cîntă, chiar acuma ie mai corect [!], dă-l cîntă toți, și băiat și fată, care cum le vine-n minte. Îl zic și lăutarii la sîrbă. Ie prea rareori cînd să lipsește muzicanții să nu-l zică!"[24]. Informațiile notate cu prilejul altor două înregistrări ale cîntecului confirmă întru totul caracterul „corect" al mărturiei obținute de la Elena Floroiu. Este de remarcat că acest cîntec „nou" nu a lipsit nici din repertoriul spontan, surprins de la brigada de colectiviste la sapă, din Boteni, la 25 mai 1963 (ora 11,34′) [25], nici dintre cele cîteva cîntece de asemenea spontan fredonate de Maria Popescu (38 de ani), din acelaşi sat, găsindu-se cu vaca la păscut, la 24 mai 1963, ora 15,35′[26].

---

[21] Cf. cap. „Cîntece păstorești" (*Pe drumul Banatului*).

[22] Cf. C.I.E.F., i. 14 856.

[23] Cf. *ibidem*, momentele 489 și 675.

[24] Cf. nr. 505 (*Trandafir crescut în fîn*, mg. 2 529 I d).

Cercetarea asiduă a procesului de circulaţie ne-a pus în situaţia de a fi putut surprinde, în cîteva cazuri, chiar ziua în care informatorul s-a întîlnit pentru întîia oară cu cîntecul „nou". Tinerele fete Maria Vîlcu (16 ani), Floarea şi Aritina Diaconu (20 ; 18 ani), din Malu cu Flori, anchetate în seara de 25 septembrie 1960, după ce se întorseseră acasă de la nunta din acea zi din satul vecin (Gemenea), declară în legătură cu cîntecul *Cîte stele sunt pe cer* : „Ie mai mare, da′ nu ştim ! Tot azi [l-au auzit întîia oară], acolo-aşea, la nuntă. L-a cîntat dă v-o doo ori, trei, cam aşa ceva [lăutarul, la joc]" [27]. Pentru înţelegerea senzaţiei de miraj şi sete ciudată pe care informatorul o simte în clipa preluării unui cîntec, deosebit de sugestivă este mărturia tinerei Maria Vîlcu, în continuare la cele de mai sus : „În joc ieram cînd l-am auzit, dansam de doi. Ăla [partenerul de joc] nu-ş′ ce mă-ntreba, da′ io tocma′ la urmă : —Ai zis ceva? Mă-ntreba de vorbă, şi io niş-nu ştiam ce vorbiesc, cu gîndu colo [la lăutar] !".

Aceasta nu înseamnă că tot ceea ce apare drept noutate ajunge să şi capete o largă putere de circulaţie. Este tocmai latura cea mai dificilă a cercetării de psihologie socială a gustului, pentru care e desigur necesară a metodologie proprie, de o mai adîncă specializare, care nu a putut fi urmărită şi realizată cu mijloacele notaţiei noastre, obişnuită a se limita mai mult la nivelul constatării fenomenelor, fiind mai puţin pregătită pentru adîncirea unor atare laturi, de o mai adîncă subtilitate, a fenomenologiei procesului de circulaţie. Cercetarea noastră nu s-a putut opri cu destulă perspicacitate decît în rarisime cazuri, pentru a urmări mai de aproape cauzele care fac ca anumite cîntece să se impună puternic, dobîndind caracter de şlagăr generalizat pentru un răstimp mai lung sau mai scurt, în timp ce numeroase alte cîntece apar ca lumini palid trecătoare la orizontul circulaţiei. Insuficientă, nesatisfăcătoare rămîne spre pildă, motivarea sumară obţinută în mărturia tinerei Smaranda Gavrilă (19 ani), din Malu cu Flori, care la 28 septembrie 1960 declară următoarele în legătură cu paliditatea adoptării cîntecului *Bate vîntu, vîntu bate* : „De la nişte fete din Rucăr, anu ăsta. Îl mai ştie Silvia Neagoe, din Capu Coastii. Îl mai cînt, da′ nu aşa ; nu prea-m′ place !" [28]. Sau mărturia tinerei Nela Popescu (15 ani), din Boteni, care la 7 decembrie 1962 declară următoarele despre cîntecul *Aş muri, moartea nu vine* : „De un an [îl ştie], de la o fată, Maria Pîrvan, din Balabani. L-a mai cîntat fete la sapă. Ieu l-am cîntat cînd ieram cu vitele pă cîmp, la fîn la colectiv. Acu' să cîntă mai rar. Nu s-a cîntat iel prea mult..."[29]. În lipsa unor „explicații" mai amănunțite ale informatoarelor, motivarea circulației restrînse a unor cîntece ca acestea nu poate fi găsită decît în însuși conținutul tematic și realizarea artistică *ca atare* a acestor cîntece, care nu corespund — fie pe plan poetic, fie muzical, fie în ambele privințe — gustului, înțelegerii, problemelor celor mai actuale ale vieții, într-un cuvînt, *interesului* estetic al masei.

---

[25] Cf. Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nou la locuri de muncă. Fişă de observare directă*, în „Revista de etnografie şi folclor", IX (1964), nr. 4—5, p. 461.

[26] Cf. C.I.E.F., i. 25 656.

[27] Cf. nr. 117 (*Cîte stele sunt pe cer*, mg. 1 737 l).

[28] Cf. nr. 52 (*Bate vîntu, vîntu bate*, mg. 1 738 f).

Cercetarea procesului de circulație a putut totuși să surprindă spre pildă, și modul în care unele cîntece, după ce au circulat cu oarecare intensitate, au fost treptat abandonate. Cu un refren aproape general, informatorii subliniază în majoritatea acestor cazuri mai curînd distanța psihologică decît depărtarea obiectivă în timp, folosind, în chip obișnuit, expresia „de mult" și „vechi", chiar și în cazul unor cîntece destul de recent trecute spre pragul părăsirii. Dintre numeroasele mărturii culese în această privință, cităm doar cîteva, urmărind numai depărtarea progresivă, spre pildă de la 1 la 6—7 ani: „De mult, de vr-un an..."; „Ăsta ie dă mult..., dă doi ani!"; „Ie vechi, s-a cîntat acu' doi ani. Să cîntă altile acu'..."; „De trei ani îl știu. Ie vechi..."; „De mult, de mult, de doi-trei ani, acum nu se mai cîntă!"; „Ăsta-i cîntec vechi, de mult, de vr-o patru ani. Să cîntă, dar dacă-i vechi, acum a ieșit altele mai noi, nu se prea cîntă"!; „De la fete..., dă vreo patru ani... Iera cîntec nou, scos atuncea!"; „L-am auzit de la niște băieți din Dragoslavele..., dă vr-o cinci ani de zile... Nu-l mai cîntă nimeni. Nu l-am mai cîntat, da-l ținem minte. Cîntăm altele"; „Ala nij-nu l-am mai cîntat. De mult ie; ieste dă vr-o cinci ani. Nu l-am mai cîntat, dacă a ieșit altili... De cinci-șase ani, aproape că l-am uitat. A ieșit altili, și p-ăsta l-am uitat. Dacă mergem la lucru, mai ales acu', la colectiv, ne mai aducem aminte"; „Ie dă mult, cum nu l-om hi uitat! De vreo șapte-opt ani. L-au cîntat fetele pă la clăci, cu oile, la sapă. Lăutarii nu l-au cîntat. Să mai cîntă. Cînd nu mai ai pe care să-l cînți, îți mai aduci aminte de ăle vechi!"[30].

Este interesant de observat cum, pe măsura îndepărtării în timp, mărturiile vorbesc totuși de posibilitatea reluării recapitulative a cîntecelor, despre care s-a mai pomenit din treacăt mai sus. Aceasta se subliniază și mai puternic, spre pildă în declarația inf. Valorica Păceșică (32 de ani), din Jugur, care afirmă următoarele în legătură cu varianta la cîntecul *Mai vin' seara pe la noi*: „E, ie dă mult rău, oi hi fost io dă vr-o șapte-opt ani [deci cu peste două decenii în urmă], atuncea ieșise! Să cînta trei-patru ani un cîntec. Ca și-acu': sîntem la o șezătoare, cîntăm v-o zece cîntece; dup-aia ne mai a'cem aminte și vechi! Nu-l mai cîntă nimeni. Nu-l mai cîn', că ie vechi, acuma iese noi!"[31].

---

[29] Cf. nr. 39 (*Aș muri, moartea nu vine*, mg. 2 461 e).

[30] Cf. nr. 499 (*Toată lumea are dor*, mg. 420 o); 32 (*Arde-l-ar focu, șoferu*, mg. 1 737 dd); 337 (*Marioară de la munte*, mg. 425 f și 421 k); 460 (*Salcîmaș cu umbra-n drum*, mg. 513 g); 126 (*Colea-n vale,-ntr-o vălcea*, mg. 2 527 I p); 85 (*Cine n-are dor pe lume*, mg. 1 737 d și i. 24 811); 32 (*Arde-l-ar focu, șoferu*, mg. 2 525 I f); 357 (*Măi Ionele, pui băiat*, mg. 1 040 d).

[31] Cf. nr. 305 (*Mai vin' seara pe la noi*, i. 14 928).

Mărturia inf. Valorica Păceșică, subliniind, după cele de mai sus, posibilitatea și *necesitatea* reluării unui repertoriu mai vechi (în acest caz după două decenii), atestă chipul firesc în care se produce în timp constituirea a ceea ce am putea numi ,,rezerva'' și ,,rezervorul'' tradiției, din care se alimentează necontenit nevoia de împrospătare a repertoriului, prin readucerea în circulație, drept cîntece ,,noi'', a unor vechi creații, care, aparținînd de multă vreme capitalului tradițional, alcătuiesc oarecum ,,clasicismul'' folcloric al patrimoniului oral, de unde cîntecele, trezite din amorțire, se întorc necontenit la viață în răstimpuri, cu posibilitatea nelimitată de continuă adaptare și înnoire prin procedeul ,,creației'' de noi combinații motivice și deci al realizării astfel de noi și noi variante. Nenumărate alte mărturii dovedesc și mai concret aceasta, ca spre pildă în aceste cazuri, cînd informatorii înșiși observă : ,,Cîntec bătrînesc, stins, apoi reînviat acum din nou !'' ; ,,Îl lasă un timp, ș-apoi iar îl scoate din nou !'' ; ,,Ie vechi cîntecu, cam de mult nu s-a mai cîntat. . . L-am luat din nou iară de vreun an dă zile !'' ; ,,Să cînta pă la noi prin sat, prin '36. S-a cîntat atuncea vr-un an, doi, și dup-aia nu s-a mai cîntat. Așa ie cu orice cîntec : nu să mai cîntă, și p-ormă, la o vreme apare iar ! S-a întîmplat așa și cu *Ș-am un bărbat băutor*. Ăsta dă două ori a apărut : l-am apucat cînd ieram mic, și p-ormă nu l-am mai auzit. După un timp de vreme a apărut din nou !'' ; ,,Să cînta mult atuncea, peste tot. . . Nu s-a mai cîntat dă mult, da' l-am auzit acuma iară. Așa, sînt cîntece vechi care un timp nu să mai cîntă, și pe urmă să ia iară !''[32]. Unele constatări ca acestea îndreptățesc, desigur, și ideea unui eventual ,,experiment'', care apare spontan sugerat în afirmația inf. Anica Anghel (38 de ani), din Jugur, cînd aceasta declară, ușor prezumțios, în legătură cu varianta sa la cîntecul *A năibilor mîndra mea* : ,,Dacă l-aș cînta iar acu', l-ar cînta și fetili ; lor li să pare nou !'' [34].

De o neprețuită valoare rămîn, în această privință, fișele de ,,observare directă'' la prilejuri de cîntec spontan sau de petrecere laolaltă. În cadrul observării directe se poate constata cu ușurință caracterul de ,,șlagăr'' al unor cîntece ,,la modă'', aflîndu-se în plină vigoare actuală a circulației, care revin stăruitor și obsedant, corespunzînd necesității de a îmbrățișa cu ,,furie'' noutatea. Ca prin minune se ivesc însă, amestecate răzleț printre ultimele noutăți, cîntece de odinioară, cunoscute uneori din cele mai vechi atestări. În aceste cazuri este peste putință de a mai urmări cărările, atît de întortocheate și tăinuite, prin care cîntecele ,,apar'' și trăiesc intensiv o perioadă de circulație, mai mult sau mai puțin efemeră, pentru a reintra sub obrocul părăsirii, niciodată totale, de unde pot reveni oricînd la lumină, pe cele mai ciudate și neașteptate căi ale memoriei colective. Uneori ele reapar în forme relativ statornice față de vechile atestări, dovedind o mai desăvîrșită cristalizare în care au rămas relativ fixate ; de cele mai multe ori însă, crîmpeie motivice adunate de pretutindeni se asociază pentru a da naștere unor noi alcătuiri.

---

[32] Cf. nr. 320 (*M-aș duce și io la nuntă*, fg. 9 849 b) ; 487 (*Șapte săptămîni din post*, i. 14 947 și i. 14 680) ; 491 (*Și tulesc dîn deal în vale*, i. 16 804) ; 60 (*Bulgăraș de gheață rece*, i. 15 970).

[33] Cf. nr. 3 (*A năibilor mîndra mea*, mg. 420 b).

Așa, spre pildă, cîntecul :

> Frunză verde dă sipică,
> Și-am o mîndră mititică,
> Și-aş iubi-o, dar mi-e frică;
> Şi-aş lăsa-o de mai creşte,
> Vine altu și-o iubeşte... etc. [34],

cules din Muscel, în două variante din Jugur şi una din Văcarea, în anul 1940, şi o alta din Dragoslave, în 1943. Inf. Veta I. Pătru (41 de ani), din Jugur, declara la 26 august 1940 : „Am auzit dîn sat. D-acu' un an, d'acu' doi ani, cînteçu ăsta, dă cînd a ieșit !" [35]. Inf. Anica Anghel (23 de ani), din acelaşi sat, afirma la 7 octombrie 1940 că îl știe „dă vreo trei ani, dă pă la lăutari" [36]. Inf. Alexandrina Andrei (18 ani), din satul vecin (Văcarea), declara la 28 august 1940 : „Dă la nuntă la frati-mieu; are șapte ani, ie vechi !" [37]. (Informaţia evazivă din Dragoslavele, 14 martie 1943, constată doar că „e foarte răspîndit în sat"). „Ieșit", cum se vede, drept cîntec proaspăt în jurul anului 1940, în zona satelor Jugur-Văcarea, în ciuda modificărilor aduse o dată cu reluarea sa, acesta nu se îndepărtează atît de mult pentru a nu mai putea fi recunoscut în versiunile cuprinse încă în colecțiile lui Anton Pann şi Vasile Alecsandri :

> Aolică ! d-aolică !
> Mult mi-e ibovnica mică !
> Și-ași lăsa-o d-ar mai crește,
> Ci dorul mă pridideşte ;
> Of, că mult e frumuşică !
> Parcă e o floricică... etc. [38]
>
> Aolică, daolică !
> Mult mi-e drăgulița mică !
> Aş lăsa-o de-ar mai crește,
> Dorul crunt mă pridideşte... etc. [39]
>
> Frunză verde alunică,
> Am avut o mîndră mică
> Ș-am lăsat-o să mai crească,
> Minte-n cap să dobîndească... etc. [40]

În numeroase alte cazuri, cîntecele muscelene din ultimele decenii reiau astfel în forme evoluate, dar uneori și în cristalizări destul de stabile şi deci foarte apropiate, versiuni mai vechi, atestate de colecții ca cele ale lui G. Dem. Teodorescu, Gr. G. Tocilescu ș.a.

---

[34] Cf. nr. 21 (*Am o mîndră mititică*, fg. 8 771 a).
[35] Cf. *ibidem*.
[36] *Ibidem*, fg. 8 981 b.
[37] *Ibidem*, fg. 8 864 c.
[38] Cf. Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notația modernă... de Gh. Ciobanu, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 152.
[39] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, București, 1866, cap. „Doine", nr. 44.
[40] Cf. *ibidem*, 65.

NOTE ŞI RECENZII

V. E. GUSEV, *Probleme de folclor în istoria esteticii*

În acest volum [1] găsim o istorie a studierii semnificaţiei estetice a folclorului, cu expunerea concepţiilor despre creaţia populară create de diversele curente care au existat în istoria esteticii, din antichitate pînă în epoca contemporană.

Autorul evidenţiază o serie de legităţi privitoare la cunoaşterea teoretică a artei populare. Cartea se adresează atît folcloriştilor, istoricilor de artă, esteticienilor, cît şi cititorilor nespecialişti, interesaţi în aceste probleme.

Capitolul întîi, precedat de o scurtă prefaţă a autorului, se intitulează „Gînditorii antici despre folclor". Începînd cu gînditorii eleni, Xenofan şi Heraclit, şi terminînd cu cei ai Romei antice, Iosefus Flavius şi Lukian, autorul expune şi comentează consideraţiile filozofilor şi poeţilor antici asupra artei populare, constatînd că în perioada sclavagistă, din atitudinile pozitive sau negative ale gînditorilor faţă de arta populară se desprind unele caracteristici ale folclorului, aşa cum le-au observat ei, între care : originea sa străveche, legătura cu modul de viaţă şi obiceiurile oamenilor antichităţii, cu sărbătorile şi munca lor, faptul că el aparţine „poporului mărunt", „născut neliber", „plugarilor", adică masei muncitoare. De asemenea se relevă însuşiri ale folclorului, ca simplitatea, naturaleţea, unitatea dintre muzica vocală, instrumentală şi dans, toate acestea fiind privite în moduri deosebite de către gînditorii idealişti şi cei materialişti. Ne reţine atenţia citatul din Lukian, în legătură cu unitatea dintre cîntec, dans şi poezie [2], preţios pentru cercetările noastre folclorice în acest domeniu.

Capitolul al doilea este intitulat „De la epoca medievală la cea iluministă". În acest capitol remarcăm o analiză a lui Dante asupra formei poetice a canţonei, în care el subliniază rolul tradiţiei, arătînd că strofa poetică „se construieşte pe motivul unui cîntec cunoscut" [3], procedeu de creaţie populară, cunoscut de noi în practica vie contemporană. Interesant comentate sînt concepţiile despre folclor ale lui Lope de Vega, Petrarca, Boccaccio, Francis Bacon, Nicolas Boileau, Gianbattista Vico şi mulţi alţii. Autorul semnalează caracterul contradictoriu al epocii, manifestat prin atitudinea ostilă a bisericii faţă de folclor şi, în acelaşi timp, folosirea izvoarelor folclorice în creaţia artistică profesionistă.

---

[1] Publicat de Academia de ştiinţe a U.R.S.S., Institutul de literatură rusă, Puşkinskii dom (Casa Puşkin), Editura Academiei de ştiinţe a U.R.S.S., Moscova—Leningrad, 1963, 205 p.

[2] „...în vechime unii şi aceiaşi oameni cîntau şi dansau" (V. E. Gusev, *lucr. recenzată*, p. 39).

[3] V. E. Gusev, *op. cit.*, p. 49.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 397—408, Bucureşti, 1966

Capitolul trei, „Folclorul în estetica iluminiştilor secolului al XVIII-lea”, analizează elementele de folclor în consideraţiile estetice ale iluminismului englez, francez, german şi rus. Autorul, combătînd părerea răspîndită despre existenţa unei atitudini negative a iluminiştilor faţă de folclor, arată că această părere este unilaterală şi nedreaptă. Dimpotrivă, în estetica iluministă apar primele conturări teoretice ale unor trăsături caracteristice ale folclorului. Iluminiştii secolului al XVIII-lea înţeleg caracterul democratic al folclorului, sincretismul, raportul dintre general-uman şi naţional, dintre tradiţie şi variaţie. Dintre realizările concrete ale acestei perioade, autorul relevă dezvăluirea naturii folclorice a mitologiei, a eposului homeric, a unor părţi din *Biblie* şi a izvoarelor folclorice în cultura naţională.

În capitolul patru, „Folclorul în estetica idealistă germană”, autorul arată că în general în estetica idealistă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea s-au dezvoltat tendinţe foarte diverse în aprecierea artei populare. Între acestea, cea care reprezenta într-o strînsă legătură poezia populară cu mitologia — aceasta din urmă considerîndu-se religie populară — căuta în folclor un conţinut iraţional, mistic (Schelling, fraţii Schlegel, romanticii reacţionari). O altă tendinţă, mai apropiată de estetica iluministă a lui Herder şi Rousseau, scotea în evidenţă legătura poeziei populare cu natura, eroismul vieţii poporului, dragostea lui de libertate, spiritul său activ, exprimate în versul popular (Friedrich Schiller şi apoi romanticii revoluţionari). O a treia tendinţă, bazată pe metoda dialectică, recunoscînd funcţia de cunoaştere a artei, avea faţă de folclor o privire istorică, critică (Friedrich von Schlegel şi îndeosebi Hegel). Teoreticienii idealişti au dezvoltat ideea despre folclor ca expresie a conştiinţei poporului, au pus o bază teoretică concepţiei despre caracterul colectiv al folclorului, au adîncit consideraţiile asupra specificului naţional, în mare parte absolutizînd toate acestea şi căzînd în greşeala unilateralităţii, dar nu pînă la anihilarea valorii progresiste a acestor realizări. Introducerea unor noi categorii în aprecierea artei populare, ca „grotesc”, „caracteristic”, „fantastic”, „groaznic”, „elegiac”, „monstruos”, pe lîngă cele existente pînă atunci, se datoreşte de asemenea esteticii idealiste.

Capitolul cinci se intitulează „Folclorul în estetica democraţilor revoluţionari ruşi”. Autorul relevă aici, în afară de figurile cunoscute ale lui Belinski, Herzen, Dobroliubov, Cernîşevski, Nekrasov şi Saltîkov-Şcedrin, şi o serie de reprezentanţi de seamă ai altor popoare ale Rusiei celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, ca Taras Şevcenko, I. Franko, F. Boguşevici, I. Rainis, E. Vilde, Ceavceavadze, A. Ţereteli, M. Ahundov şi alţii. Contribuţia democraţilor revoluţionari ruşi la dezvoltarea gîndirii teoretice asupra folclorului porneşte de la faptul legării problemelor esenţiale ale creaţiei populare de problemele esteticii materialiste. Între altele, ei au adîncit înţelegerea folclorului ca proces colectiv, ca exprimare a realităţii vieţii poporului de pe poziţia maselor populare, s-au apropiat de ideea caracterului determinant al condiţiilor social-istorice faţă de caracteristicile folclorului, au relevat specificul naţional al poeziei populare ruse.

În ultimul capitol, cu titlul „Estetica marxist-leninistă despre folclor”, sînt citate numeroase consideraţii ale clasicilor marxism-leninismului. Ele sînt clasificate pe problemele care îi interesează pe specialişti. Sînt expuse de asemenea, în mod critic, contribuţiile unor teoreticieni de seamă, ca Plehanov, Lafargue, F. Mehring, Lunacearski şi alţii. În încheiere, autorul arată că în timp ce în lucrările lui Marx şi Engels un loc deosebit îl ocupă aprecierile asupra artei primitivilor, estetica marxistă, în dezvoltarea sa continuă din zilele noastre, are în vedere în etapa actuală problemele creaţiei populare contemporane.

Lucrarea monografică a lui V. E. Gusev, *Probleme de folclor în istoria esteticii*, îmbogăţeşte literatura folcloristică universală cu o valoroasă contribuţie de factură istorico-teoretică. Fiind bazată pe un foarte amplu material bibliografic, sistematizat şi aprofundat în mod strălucit, lucrarea devine indispensabilă oricărui folclorist teoretician.

EUGENIA CERNEA

N. KAUFMAN, *Muzica populară în regiunea Pirinilor*

Studiul amplu astfel intitulat a apărut în revista bulgară ,,Izvestia na Instituta za muzica"[1]. El prezintă rezultatul observaţiilor asupra materialului folcloric obţinut, în majoritate, în urma a două culegeri efectuate în 1959—1960, în cîteva aşezări de pe malurile rîurilor Struma şi Mesta. Lucrarea este alcătuită din două părţi : 1) ,,Cîntece populare" şi 2) ,,Muzica populară instrumentală".

În introducere, autorul analizează realitatea muzicală a acestor aşezări, remarcînd înrîurirea migraţiunilor de populaţie ce au avut loc la începutul secolului şi, în special, în timpul celor trei războaie. Apoi conturează trăsăturile specifice ale unora dintre cele mai tipice genuri muzicale ale folclorului bulgar întîlnite în regiunea Pirinilor, între care cîntece de muncă, de obiceiuri, de joc şi altele.

Deosebit de interesantă este prezentarea diafoniei locale, cu terminologia sa populară specifică. Ocupîndu-se de modurile folclorului muzical al acestei regiuni, autorul atrage atenţia asupra unei structuri pentatonice particulare în mişcare descendentă (mi-re-si-la-sol-la). Apoi se opreşte asupra trăsăturilor specifice ale ritmicii şi metricii muzicii populare a Pirinilor şi subliniază labilitatea metrică a cîntecelor în măsuri de 7/8, 5/8 şi 3/8, care trec aproape imperceptibil dintr-un metru într-altul.

Trăsăturile caracteristice schiţate în introducere sînt analizate amănunţit în cuprinsul studiului. Se compară folclorul acestor sate cu cel al zonelor folclorice vecine, se analizează variantele şi se indică hotarul dintre stilul local diafonic şi cel al Bulgariei centrale şi apusene (regiunea Sofiei şi Stanco-Dimitrov). Autorul constată că mai bine păstrat este folclorul de pe valea Mestei, în raionul Goţe Decevskii. Din acest capitol aflăm că în satele Dolen şi Satovcea din acest raion se practică, îndeosebi la nunţi şi la unele sărbători, o formă specifică de cîntare, aşa-numită ,,înaltă", caracterizată prin plasarea la începutul şi în interiorul rîndurilor melodice a unor interjecţii pe cel mai înalt sunet al ambitusului, respectiv pe nonă sau octavă, în timp ce restul ţesăturii melodice a cîntecelor se menţine în registrul mediu.

Un fenomen interesant, de asemenea specific pentru aceste două sate, este cîntarea polifonică pe patru voci, care se obţine prin executarea simultană a două cîntece diferite, cîntate diafonic.

Pentru localitatea Banska este tipic un mod de cîntare numit ,,aţane", care foloseşte un anumit tremolo al glasului, ce presupune virtuozitate.

Autorul îşi îndreaptă atenţia şi către o parte a populaţiei de pe malul apusean al Mestei, trecută cu forţa, în timpul ocupaţiei turceşti, la religia musulmană, şi constată că repertoriul folcloric pe care aceasta îl deţine are un caracter bulgar arhaic.

În partea a doua a studiului, autorul tratează problema muzicii instrumentale a zonei cercetate. El prezintă forma de manifestare locală a elementelor tipice pentru instrumentele populare bulgare, ca „tambura" [2], „gaida" [3], „svorce" [4], „gădulca" [5], „zurnaua" [6] şi diferite instrumente de percuţie. Între acestea, gădulca pare a fi pătruns în aceste locuri de-abia în ultimii douăzeci de ani, folosindu-se în principal pentru acompanierea vocii. Autorul face cîteva interesante observaţii asupra raportului dintre muzica instrumentală şi cea vocală, între care reţinem că atît ritmul, cît şi modurile şi formele muzicale întîlnite în cîntecele vocale, cu rare excepţii, se găsesc şi în muzica instrumentală. Localnicii, fiind obişnuiţi cu diafonia vocală, preferă instrumentele muzicale polifonice. Spre deosebire însă de diafonia vocală, la care vocea a doua urmăreşte schimbările funcţionale modale ale primei voci, diafonia instrumentală foloseşte, în cea mai mare parte, burdonul.

---

[1] ,,Buletinul institutului de muzică", revistă a Academiei Bulgare de Ştiinţe, Sofia, vol. XI, 1965, p. 149—219.

În concluzie, autorul arată că trăsăturile specifice care deosebesc folclorul Pirinilor de folclorul celorlalte regiuni permit conturarea acestei regiuni ca zonă folclorică de sine stătătoare, alături de cele ale Rodopilor, Traciei, Bulgariei centrale occidentale, şi Bulgariei septentrionale. Totodată însă, muzica populară a Pirinilor vădeşte apartenenţa sa organică la folclorul bulgar al întregii ţări. Unul din cele mai tipice elemente ale folclorului Pirinilor, diafonia, s-a răspîndit de aici, pătrunzînd înspre nord pînă la lanţul Munţilor Stara-Planina şi înspre nord-vest, pînă în satele Bazargicului şi ale raionului Velingrad. Cu toate deosebirile folclorului lor muzical, cele trei raioane în care se practică în mod curent diafonia populară — Pirinii, Bulgaria centrală şi occidentală şi Bazargic - Intimanul — formează în totalitatea lor o zonă unitară diafonică, în care cîntecele sînt apropiate atît din punctul de vedere al stilului, cît şi al celorlalte elemente de structură : mod, ritm, metrică, versificaţie ş.a. Cîntecele Pirinilor, atît cele vocale, cît şi cele instrumentale, îşi au variante pe tot teritoriul Bulgariei.

Studiul lui N. Kaufman asupra folclorului muzical al regiunii Pirinilor are meritul de a prezenta, în totalitatea manifestărilor sale specifice, muzica populară locală raportată la cea a întregului teritoriu bulgar. Bogat ilustrat, cu 80 de exemple muzicale, studiul se adresează cu precădere specialiştilor muzicologi, printr-o profundă analiză structurală. Prin toate acestea, lucrarea prezintă un deosebit interes pentru cercetările de folclor muzical comparat care se fac în ţara noastră.

EUGENIA CERNEA

INGEBORG WEBER-KELLERMANN, *Erntebrauch in den ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts, auf Grund der Mannhardtbefragung in Deutschland von 1865. N. G. Elwert Verlag*, Marburg, 1965, p. 569, XII pl. şi un glosar (Veröffentlichungen des Instituts für mitteleuropäische Volksforschung an der Philipps-Universität Marburg-Lahn, Bd. 2)

Volumul cu titlul de mai sus, consacrat obiceiurilor agrare ale lumii germane de pe la jumătatea secolului al XIX-lea, însoţit de un aparat critic extrem de bogat, de un glosar, de planşe şi hărţi, se întemeiază pe ancheta de teren făcută în 1865 de către celebrul Wilhelm Mannhardt.

---

[2] Instrument de coarde, acordat în cvarte sau cvinte, unele coarde avînd rol burdon.

[3] Cimpoi.

[4] Fluier cu şase găuri pentru degete şi una pe partea inferioară, lung de 30—35 cm.

[5] Instrument cu trei coarde.

[6] Cunoscută şi în ţara noastră în unele regiuni.

Mannhardt, influenţat din fragedă tinereţe de mitologia lui J. Grimm, iar mai tîrziu de întregul curent al fraţilor Grimm, avea el însuşi să-şi consacre preocupările pentru întreaga viaţă mitologiei poporului german.

Lucrul acesta este mărturisit de el însuşi şi constatat de către comentatorii săi, printre care se numără Müllenhoff.

De altfel, după o serie de articole publicate în revista de mitologie, prima carte pe care o publică poartă titlul firesc pentru preocupările sale *Germanische Mythen*.

În perioada cînd Mannhardt era frămîntat de ideea cunoaşterii unui material comparativ provenit din toate ţinuturile germane, dar şi de la alte popoare — şi în această privinţă el întreprinde studii comparative de mitologie — s-a emis părerea cu privire la necesitatea unei asociaţii internaţionale care să strîngă în mod sistematic şi sincronic aceleaşi produse ale geniului popular de la toate popoarele.

Mannhardt s-a gîndit la o operă cu numele de *Monumenta mythica Germaniae* ca o completare la mitologia lui Grimm pentru o ştiinţă a obiceiurilor germane, cu scopul de a se surprinde ceea ce le stă la bază din cele mai îndepărtate timpuri. Primul referat pentru această monumentală operă la care se gîndea a fost prezentat de Mannhardt în 1858. În scopul de mai sus, el a întocmit un formular, intitulat *Rugăminte,* care cuprindea 25 de întrebări, pe care l-a dezvoltat la 35 de întrebări în 1865 şi l-a tipărit în 150 000 de exemplare. Acest formular a fost trimis spre completare în toate ţinuturile germane, ca şi într-o serie de alte ţări europene, printre care : Polonia, Olanda, Franţa, Elveţia etc. Drept rezultat la această anchetă, el a primit peste 2 000 de răspunsuri, reuşind să întocmească în primul rînd o bogată arhivă privind munca la ţară în timpul recoltei cerealelor.

Arhiva alcătuită din formularele lui Mannhardt, mai tîrziu, între anii 1930 şi 1935, avea să constitue un adevărat punct de reper pentru anchetele întreprinse în vederea alcătuirii atlasului etnografic german (*Atlas der deutschen Volkskunde*). Scopul lui Mannhardt în raport cu cel al atlasului etnografic german diferă esenţial. În timp ce Mannhardt ţinea la determinarea formei de cultură „primară" pe bază de materiale comparative, atlasul tinde la determinarea răspîndirii formelor de cultură ca atare. După cum observă autoarea volumului, cercetarea lui Mannhardt pleca de la o idee preconcepută, care a făcut ca bogatul material strîns să rămînă în parte nevalorificat. Pentru Mannhardt, scrie Ingeborg Weber-Kellermann, materialele sale îşi căpătau strălucire numai în măsura în care în căutarea legendarului templu al mitologiei „arice" servea ca un indicator, — pentru actualul etnograf ele sînt forme de exprimare ale grupelor sociale pe care ele şi le plăsmuiesc şi le folosesc într-un anumit loc şi într-un anumit timp.

Plecînd de la această concepţie nouă de interpretare a materialelor strînse de Mannhardt, autoarea descrie amănunţit situaţia social-economică a provinciilor germane în condiţiile unor schimbări care avuseseră loc prin reformele agrare în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Se stabileşte un raport direct între obiceiurile agrare şi stările social-economice. Pe provincii, elementul tradiţional în obiceiurile agrare se manifestă din ce în ce mai puţin activ, pe măsură ce transformările sociale progresează.

Publicarea acestui volum, prin punerea în lumină a unui material extrem de bogat privind recolta cerealelor din Germania pe la mijlocul secolului al XIX-lea, se pune în circulaţie un material comparativ de studiu de cea mai mare importanţă pentru etnografii care s-au dedicat studiului agriculturii sau celor care studiază forme ale obiceiurilor agrare de pe la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea.

FLOREA BOBU FLORESCU

ELLI-KAIJA KÖNIGÄS and PIERRE MARANDA, *Structural Models in Folklore*, în „Midwest Folklore", vol. XII, 1962, nr. 3.

Punctul de plecare declarat al autorilor este verificarea unei aplicări restrînse a formulei prin care C. Lévi-Strauss a exprimat structura miturilor (*Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 227—255), implicit a structurii binare, care ar caracteriza gîndirea primitivă, la nivelul diferitelor genuri folclorice. Rezultatul nu este însă atît clarificarea tipologiei folosite pînă acum, cît stabilirea unui număr restrîns de modele la care ar putea fi reduse structurile tuturor faptelor folclorice. Pentru a ajunge aici, autorii desfăşoară o demonstraţie ingenioasă, bogată în sugestii metodologice şi interesantă printr-o serie de precizări pe care le operează.

Unele dintre premisele lucrării sînt însă discutabile. În primul rînd, ni se pare prea restrînsă sfera la care este aplicată noţiunea de structură. Structura este înţeleasă ca un nivel aparte al faptului folcloric, opus conţinutului, funcţiei şi stilului, apropiat de ceea ce înţelegem clasic prin compoziţie sau, mai precis, reprezentînd un model compoziţional generic. În consecinţă, o aceeaşi structură este comună unui număr imens de fapte, şi cu toate că se recunoaşte rolul ei în sublinierea funcţiei psihosociale a acestor fapte, valoarea ei n-ar fi, în ultimă instanţă, decît de ordin tipologic. Contrar acestei interpretări, care simplifică excesiv lucrurile, ni se pare mai acceptabilă aplicarea noţiunii de structură la nivelurile deosebite ale faptului folcloric (stil, compoziţie, plan metaforic). De asemenea, credem că structura nu are numai un rol unificator, ci şi un rol diferenţiator, şi că — în afară de existenţa unor structuri comune, care integrează un şir de fapte — putem vorbi şi de o structură particulară a fiecărui fapt concret.

Structura tuturor operelor folclorice (literare) este redusă la o opoziţie binară între doi termeni, cu sau fără un proces de mediere, ceea ce înseamnă o identificare a ei cu structura binară a gîndirii primitive. Orice creaţie folclorică ar pune în lumină o opoziţie iniţială, diferenţierile apărînd numai în deznodămînt şi constînd în absenţa sau prezenţa, înfrîngerea sau victoria termenului mediator. Pe baza aceasta este considerată existenţa a patru modele structurale (I — mediator zero ; II — mediator învins ; III — mediator învingător cu anularea opoziţiei iniţiale ; IV — mediator învingător cu permutarea opoziţiei iniţiale), la care ar putea fi raportate toate faptele de folclor literar. Demonstraţia nu consideră însă un număr mare de exemplificări, ci se bazează pe „variante reprezentative", neverificate prealabil. Autorii sînt conştienţi că rezultatele la care ajung nu sînt suficient de verificate şi atrag în mod repetat atenţia asupra acestui lucru.

O primă observaţie este că relaţiile de opoziţie nu constituie singurul tip de relaţii pe care le implică termenii unui fapt folcloric. În al doilea rînd, neverificarea caracterului „reprezentativ" al variantelor duce, în general, la generalizări greşite. Observaţiile extrem de interesante făcute în legătură cu descîntecul analizat sub 5.3. (mediatorul există, dar nu apare în text, includerea deci a contextului magic în structură) şi care sînt raportate apoi (cu un prudent semn de întrebare) la întreaga poezie rituală nu au valabilitatea generală presupusă de autori, întrucît există multe creaţii de acest gen care obiectivează mediatorul (aici vrăjitorul) prin intermediul unei desfăşurări narative. Constatările făcute pot fi însă cu succes folosite în vederea unei tipologii în interiorul poeziei rituale însăşi.

În general, toate obiecţiile formulabile ar putea fi mult atenuate dacă întreaga demonstraţie ar fi considerată ca referindu-se numai la un aspect al structurii, fără să se excludă înţelegerea mai complexă a acestei noţiuni de bază. Astfel interpretate, multe dintre rezultatele cercetării de faţă ne apar ca deosebit de interesante şi sugestive pentru întreprinderea unor noi cercetări de acelaşi gen. Am reţinut în mod deosebit un nou sistem de a diferenţia categoriile mari ale folclorului literar (genurile liric, epic şi ritual), implicînd, în afara criteriilor tradiţionale (absenţa sau prezenţa subiectului, nivelul subiectiv sau obiectiv), două criterii de ordin structural : rezolvarea sau nerezolvarea contrastului inițial și absența sau prezența procesului de mediere. Schema suportă ea însăși obiecții : în lirică sînt situații în care contrastul poate să apară ca rezolvat, în poezia rituală subiectul nu este implicat în mod obligatoriu etc. Și de data aceasta se poate sugera observația că acest sistem de diferențiere ar fi mai de grabă aplicabil la o tipologie interioară a genurilor. De altfel, însăși excluderea procesului de mediere în lirică e discutabilă. În folclorul românesc pot fi găsite multe modele lirice construite pe o metaforă-cheie, care mediază contrastul inițial.

În ce privește utilizarea folosirii formulelor matematice în analiza structurală a unui fenomen atît de complex ca opera literară, credem că este indiscutabilă. Procedeul implică o atitudine mai riguros științifică față de material și o mai clară precizare a ordinii incluse în el. Felul în care sînt citite formulele ni se pare însă prea mecanic. Am sugera mai de grabă o interpretare a lor în termeni mai literari, mai apropiați de specificul obiectului studiat decît de limbajul care furnizează metoda. Nu e vorba de o cerință de ordin sentimental, ci de impresia că o asemenea „interpretare" a formulei ar implica o înțelegere mai autentică a faptelor.

PAVEL RUXĂNDOIU

IOAN R. NICOLA, ILEANA SZENIK ȘI TRAIAN MÎRZA, *Curs de folclor muzical*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1963, 430 p.

În sfera culturii socialiste din țara noastră, folclorul — creație artistică a poporului de-a lungul veacurilor — se profilează și se impune cu necesitate ca disciplină autohtonă în învățămîntul superior, constituind, prin conținutul său, temeiul teoretic și practic al multor probleme de istorie literară sau de istorie muzicală (muzicologie).

Ansamblurile artistice de amatori, după cîte cunoaștem, și-au dobîndit o mare faimă tocmai datorită repertoriului bogat și variat, alcătuit în exclusivitate din folclorul coregrafic și muzical. În parte, și ansamblurile profesioniste au procedat la fel.

Dar, pentru „a cunoaște și a valorifica deplin muzica populară, se cer însă a fi studiate o serie de probleme care privesc originea și dezvoltarea sa, pătrunderea sensului creațiilor muzicale populare în viața de ieri și azi a poporului nostru, determinarea specificului național al folclorului nostru muzical ș.a.m.d. Cunoașterea folclorului muzical înseamnă însă și însușirea temeinică a mijloacelor sale de expresie, însușire care să stea la baza creației muzicale profesioniste. Valorificarea folclorului urmează a fi făcută în funcție de necesitățile și perspectivele vieții culturale ale țării noastre. Pentru realizarea acestora, contribuția... studenților noștri de astăzi, profesioniștii de mîine, este un factor important", după cum spun înșiși autorii în prefață.

Acestea sînt multiplele probleme care au determinat harnicul colectiv al catedrei de folclor de la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj să elaboreze prețiosul *Curs de folclor muzical*, dovada unei depline și armonioase colaborări.

Din necesități didactico-pedagogice, volumul I (nu partea I, V. coperta și prefața) al cursului însumează două părți distincte și bine chibzuite sub raportul logicii progresivității, cărora le urmează o anexă cu un bogat repertoriu de cîntece, care constituie materialul exemplificativ. **Partea întîi** cuprinde *problemele generale ale folclorului* (greșit în prefață), iar aceasta, la rîndul ei, îmbrățișează două capitole importante, și anume : „Folclorul" și „Folcloristica". În primul capitol se expun date legate de obiectul folclorului, ca : „Definiție, etimologie, sfera noţiunii" ; ,,Originea, locul folclorului în cadrul general al artei şi funcţia socială a sa" ; ,,Valoarea folclorului. Folclorul în învăţămînt" ; ,,Caracterele generale ale folclorului" ; ,,Caracterele specifice ale folclorului" ; ,,Legătura folclorului cu tradiţia" ; ,,Sincretismul". Al doilea capitol se referă la folcloristică privită ca ştiinţă şi cuprinde următoarele subcapitole : ,,Definiţie, domeniu, legătura cu ştiinţele sociale (Ramurile folcloristicii, problemele folcloristicii şi metodele ei)" ; ,,Dezvoltarea interesului pentru folclor" (la diferite popoare şi în ţara noastră). **Partea a doua** expune în detaliu latura specială, respectiv ,,Morfologia cîntecului popular românesc", căreia i se rezervă un spaţiu foarte larg, extins pe cinci capitole (III—VII). Problemele mari, specifice, ale folclorului muzical cuprinse în aceste capitole sînt : ,,Versul popular" — cu toate caracteristicile lui structurale legate de elementul melodic — (cap. III) ; ,,Melodia" — caractere generale ; diferite tipuri de melodii ; sisteme tonale (?) ; desfăşurarea melodiei, profilul melodic (cap. IV) ; ,,Ritmul" — particularităţile ritmicii populare româneşti, criterii de sistematizare (sisteme ritmice în formă măsurată, ritmul liber) (cap. V) ; ,,Forma arhitectonică" — forma nestrofică, forma strofică (cap. VI) ; ,,Evoluţia limbajului muzical popular" (Cap. VII).

Aceasta este imaginea profilului tematic — de altfel întru totul cuprinzător —al *Cursului de folclor muzical* ce ne stă în atenţie, pentru a-l analiza în problemele sale cele mai importante, urmărind realizarea lor atît sub aspectul didactic, cît şi sub cel ştiinţific.

Aprofundînd cu interes întreaga problematică expusă aici într-o succesiune firească, logică şi didactică, oricine are prilejul să constate şi să aprecieze că autorii dispun de o serioasă pregătire pedagogică şi ştiinţifică, susţinută în acelaşi timp de o îndelungată experienţă şi practică de teren. Mai mult, observăm că în toată desfăşurarea sa, cursul — de altfel primul *Curs de folclor muzical* tipărit pînă în prezent în ţara noastră — se bucură de o temeinică fundamentare ştiinţifică şi ideologică, ceea ce demonstrează în plus justeţea orientării autorilor. Dacă nu se adoptă întotdeauna o poziţie critică severă faţă de interpretările net false ale burgheziei în legătură cu folclorul, aceasta se compensează prin tratarea aceloraşi probleme direct şi pozitiv în lumina materialismului dialectic şi a esteticii marxist-leniniste. Aşa, de pildă, vorbind despre *originea folclorului şi despre încadrarea lui în sfera artei*, precum şi despre *funcţia sa socială*, autorii subliniază că ,,în istoria culturii spirituale a omenirii, ca şi în istoria culturii fiecărui popor, cel dintîi moment de creaţie artistică îl constituie folclorul. Originea folclorului se confundă deci cu însăşi originea artei, căci, ca sumă a creaţiilor artistice populare, el este mai întîi o artă, *un capitol al artei* (subl. ns.)" şi ,,are acelaşi izvor ca toate celelalte fenomene ideologice", şi anume ,,. . . activitatea de muncă a omului". Iar în continuare se face precizarea că ,,arta [*deci şi folcorul*] a fost creată de oameni, pentru că le era necesară. . . Această artă nu reprezenta în nici un caz un scop în sine, ci apare în colectiv, din necesitatea caracteristică omului de a comunica, de a transmite ideile şi sentimentele sale" (p. 6). Privită sub aspectul istoric, în diferitele stadii de dezvoltare a societăţii, creaţia folclorică ,,a îndeplinit şi îndeplineşte mereu multiple şi importante funcţii. . ." (p. 8). În acelaşi spirit — dialectica marxist-leninistă fiind călăuză permanentă — se tratează cu precădere alte aspecte mai importante din viaţa folclorului, aspecte legate direct de conţinutul său, de procesul de creaţie sau de modul de circulaţie al folclorului. Între cele care se referă la conţinutul său — *caracterele generale ale folclorului* (caracterul popular, specificul naţional, realismul folclorului şi caracterul de clasă) —, *Caracterul popular*, deşi foarte restrîns, este redat cu claritate mai întîi prin precizarea noţiunii de *popor* ca ,,*o comunitate variabilă de grupuri şi clase sociale*" (p. 13). În acest înţeles, folclorul oglindeşte psihologia poporului, ,,reprezentat doar de marea masă a celor ce muncesc" (p. 13), *creaţie populară* însemnînd, implicit, *ceea ce provine din popor* sau ceea ce este acceptat, datorită conţinutului şi funcţiei sale de către popor. O altă latură a folclorului prezentată aici o constituie aceea care se referă la procesul de creaţie — *caracterul colectiv*—ca una din trăsăturile specifice ale folclorului. Cu toată conciziunea expunerii, problema ni se înfăţişează în complexitatea sa, mai ales dacă se au în vedere şi celelalte caractere specifice : *oralitatea* cu corolarul ei *variantele* şi *anonimatul*, în limitele cărora se adoptă o poziţie ştiinţifică în aprecierea faptelor de folclor. Astfel, se combate părerea greşită a „acelora care consideră că tot ceea ce circulă pe cale orală poate fi socotit folclor" (p. 20) şi se promovează, în schimb, principiul selectării operelor folclorice, considerîndu-le ca atare „numai pe acelea care exprimă în chip real ideologia şi gustul artistic al poporului muncitor" (p. 20).

O pondere deosebită în cadrul primei părţi — sub raportul spaţiului şi, mai ales, al conţinutului — se acordă istoriei folcloristicii din ţara noastră. După ce se stabilesc raporturile ce există între folcloristică şi alte discipline — ca istoria şi etnografia, domeniile şi problemele folcloristicii contemporane privite prin prisma dialecticii marxist-leniniste, diferitele metode şi mijloace tehnice de lucru la teren —, se trece apoi la prezentarea istorică propriu-zisă a evoluţiei gustului şi preocupărilor pentru folclor. Astfel, se desprind etapele importante (deşi nu totdeauna delimitate precis) ale cercetării, culegerii, studiilor şi publicării de folclor. Iar în sfera acestora se scot în relief diferite idei, concepţii şi curente ideologice (semănătorismul, poporanismul, gîndirismul), care au generat diferite atitudini faţă de creaţia populară. De asemenea, ni se înfăţişează personalităţile de seamă care, prin operele lor, au militat pentru o literatură şi artă naţională inspirată din folclor, combătînd în acelaşi timp concepţia antiştiinţifică, antipopulară a acelora care dispreţuiau folclorul. Un loc important în cuprinsul acestui capitol îl ocupă tratarea folcloristicii din perioada de după 23 August 1944. Aceasta este cu atît mai relevant cu cît ne dăm seama că „schimbările survenite după anul 1944... au determinat unele schimbări radicale atît în folclor, cît şi în folcloristică, dînd... folcloristicii o direcţie cu adevărat ştiinţifică" (p. 46).

Latura dominantă a cursului o constituie însă partea a doua (p. 50—177), în care se relatează problemele specifice, morfologice de bază ale cîntecului, respectiv ale melodiei populare. În cadrul acesta, pe temeiul unei bogate bibliografii de specialitate, autorii, expunînd fiecare capitol într-un spirit analitic excesiv, au urmărit în acelaşi timp şi aspectul didactic şi cel ştiinţific al problemelor, deşi uneori se depăşeşte limita didactică a lor (ca în cazul versului popular, prea larg extins). Cu alte cuvinte — în sensul acesta — ar exista un dezechilibru de proporţie didactico-pedagogică între capitole. Şi, cu toate acestea, fiecare temă-subiect, privită separat, reprezintă o unitate bine echilibrată şi tot aşa de bine fundamentată, dobîndind astfel un caracter de studiu. Iar din acest punct de vedere — dacă ţinem seama şi de aspectul metodologic al succesiunii şi al integrităţii ideilor — capitolele : *melodia, ritmul* şi *arhitectonica în cîntecul popular* ni se par cele mai realizate din punctul de vedere al concepţiei şi al sistematizării, comparînd aceasta cu ceea ce s-a scris pînă acum în cadrul unui curs.

Dacă în general cursul este bine gîndit şi realizat, constatăm totuşi că în unele părţi autorii exagerează prin amplificarea nejustificată a problemelor, iar în altele promovează idei, formulări şi expresii încă discutabile.

De pildă, capitolul folcloristica — prezentat la modul general — socotim că era mai necesar să fie rezervat mai ales problemelor de natură muzicală, iar cele literare să fie prezentate numai în măsura contribuţiei lor la lămurirea orientării şi a stabilirii curentului de preocupări istorice în acest domeniu şi a principiilor metodologice care-i stau la bază. Restul problemelor putea să figureze în bibliografie sau în notă. Acelaşi lucru se poate spune şi despre capitolul versului popular, care ni se pare a fi prea detaliat, mai ales în punctele sale strict literare (vezi începutul).

Folcloristica este într-adevăr o ştiinţă socială *nu prin „ajutorul filozofiei marxiste* (subl. ns.)", ci prin însuşi obiectul ei : folclorul, conţinutul şi funcţia realistă a acestuia.

Filozofia marxistă contribuie doar la ,,interpretarea faptelor de folclor" (p. 27), după cum spun chiar autorii.

Este prea cunoscut faptul că în folclorul românesc un text este vehiculat de mai multe melodii, şi invers. Aceasta este, am putea spune, o caracteristică a cîntecului românesc. Credem că afirmaţia ,,despărţirea muzicii de un text demonstrează totodată maturitatea ei artistică, neobligativitatea de a se asocia cu textul, putinţa ei de a exprima singură, cu mijloace proprii, un anumit conţinut..." (p. 71) este insuficientă. Se ştie că melodiile iau naştere într-un proces mai lent, în comparaţie cu poeziile, ceea ce demonstrează numărul lor redus. Deci altul ar fi criteriul şi logica adaptării unei melodii la texte diferite. Nu tendinţa de autonomizare a uneia din componentele cîntecului — melodie sau poezie — justifică despărţirea, *ci necesitatea de a se cînta*, completîndu-se astfel un gol procesual existent. În cazul acesta, factorul selectiv este de ordin subiectiv, nu obiectiv, ţinînd seama de estetica conţinutului şi formei, de dinamica circulaţiei şi de sfera stilurilor.

Tuturor *sistemelor sonore* — de la cele mai reduse pînă la cele mai dezvoltate — li se atribuie denumirea generală de *sisteme tonale* (p. 90). În stadiul actual, şi mai ales într-un curs de folclor, socotim că această terminologie este forţată şi improprie. Istoriceşte, tonalitatea reprezintă un anumit stadiu în evoluţia structurilor sonore, implicînd echilibru şi funcţionalitate perfectă şi definitivă. Or, în cazul prepentatonicelor, cîtă vreme ,,sunetele poartă chiar *incipiente* (subl. ns.) rosturi sonore" (p. 91), mai poate fi vorba de tonalitate? Desigur că nu! Socot că este cel mai indicat termenul cuprinzător de *sisteme sonore* (vezi V. Giuleanu şi V. Iuşceanu, *Tratat de teorie a muzicii*, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1962, p. 5) sau *sisteme modale.*

În curs —în cadrul sistemelor ,,tonale"— pentatonia ocupă un loc deosebit de important, mai ales prin strădania de a determina şi a demonstra existenţa, vechimea şi structura specifică a unei pentatonii româneşti, subliniată, în special în Transilvania, prin tipurile bihorean şi maramureşean.

Justificînd varietatea structurii scării pentatonice după locul pe care-l ocupă fiecare treaptă, se dă un tablou al acestora, greu de sesizat fără exemple melodice imediate (p. 96). Sinteza — schiţă :

I *fa-sol-la-do-re* nu poate fi egală cu *sol-la-si-re-mi* decît sub raport structural, pe cînd intonaţional este altceva (transpoziţie), dacă cititorul nu este avizat (vezi şi celelalte, p. 96). Melodia nr. 18 (p. 197), de tip pentatonic maramureşean, are o intonaţie specifică, *sui generis*. În cazul acesta, afirmaţia : ,,Aspectul sonor al melodiei, precum şi a [sic] gamei este asemănător unei game minore armonice, care face cadenţa pe treapta V" (p. 99) este nejustificată. Fiecare treaptă aici are o funcţie melodică bine definită şi nu trebuie să-i căutăm echivalenţe în *sistemul tonal*, bineînţeles în acest exemplu.

În sistemul heptatonic — după ce determină structura modurilor diatonice, frecvenţa acestora în cîntecul popular — apare o denumire nouă : *modul acustic, gamă acustică*. Este de neînţeles de ce s-a ajuns la concluzia că *modul lidian* cu treapta a 7-a coborîtă se numeşte *şi gamă acustică* (p. 107, al. 6; v. şi al. 2). Se ştie că, potrivit legilor atracţiei şi practicii tradiţionale, anumite trepte se alterează suitor sau coborîtor, căpătînd astfel funcţii de broderii superioare sau inferioare. În fond, toată muzica se bazează pe legi acustice. Şi atunci? Ni se pare că această terminologie maghiară a fost preluată, în special, de autorii cursului, dar aici nu este demonstrată. În tot cazul, faptul se cere limpezit (vezi şi p. 112), cu atît mai mult cu cît este vorba de un curs de folclor muzical.

Pentru transcrierea melodiilor, în decursul timpului, s-au preconizat mai multe finale : *sol* (finală unică, B. Bartok); *sol-mi* (C. Brăiloiu); *re-mi* (P. Carp). Acestea sînt numai procedeele tehnice în uşurarea notării melodiilor. Cursul optează pentru al doilea procedeu. În redarea scărilor modale se foloseşte tot acest procedeu, pe care noi l-am fi înlocuit însă cu finalele reale ale fiecărui mod : *do, fa, sol, re* etc., pentru a fi mai pe înţelesul studenţilor. Socotim că afirmaţia : ,,Identificarea modurilor se face — în general — înşirînd sunetele melodiei în cadrul octavei, sunetul final al melodiei considerîndu-l baza modului" (p. 108) este o scăpare. Împotriva acestei definiţii pledează înseşi concluziile pe care le trag autorii în legătură cu *cadenţele modale finale*, în sensul că unele sfîrşesc şi pe alte trepte decît tonica modului respectiv (vezi ,,Colecţia anexă", cînt. nr. 44, 46 şi 243), ceea ce implică în chip riguros stabilirea anumitor criterii de determinare a modurilor.

Referindu-se la căile de pătrundere a *cromatismului* în cîntecul popular românesc, printre altele, se consemnează, cu ,,probabilitate" (?) muzica bisericească. De bună seamă, unele structuri modale cromatice au pătruns în folclorul nostru începînd din secolul al IX-lea, o dată cu cultul bizantin. Trebuie însă subliniat faptul că cromatismul are o vechime mult mai mare, originea sa fiind autentic populară. Dovada : Clement din Alexandria (+220) se ridica împotriva folosirii acestui gen în cîntarea bisericească, pe care-l considera ,,bon pour les débauches des courtisanes" (V. A. Machabey, *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère Chretienne*, Paris, 1928, p. 45—46, în Gh. Ciobanu, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, 1966). Cromatismul se structurează precis în cadrul scării respective prin prezenţa uneia sau cel mult a două secunde mărite, statornicindu-se astfel funcţii şi relaţii melodice definitive între trepte. În cazul acesta, ni se par de prisos sau chiar riscante afirmaţiile : ,,Cromatismul nu este general, ci limitat la anumite trepte din gamă" sau ,,Sunetele care prin alteraţia lor formează cromatismul sînt, de obicei, instabile ; *deci acesta nu este un sistem riguros, ci apare în mod liber, la voia interpretului* (subl. ns.)" (p. 111). Nu credem că anumite structuri sînt de natura voinţei interpretului : cauza trebuie căutată în istorie şi evoluţie.

În sfera capitolului despre ritm, vorbind despre formulele ritmice complexe obţinute din combinarea mai multor celule, nu se precizează determinativul acestei realităţi (p. 131). Aspectul este pur teoretic. Practic, melodia însăşi, prin direcţia şi fluiditatea sa, defineşte în esenţă formula complexă pînă la cuprinderea unui rînd melodic, stabilind astfel şi măsura respectivă (vezi cînt. nr. 62 şi 64 ,,Colecţia anexă"). Accentul ritmic al formulei ritmice nu se poate confunda niciodată cu cel metric, fiecare avînd rostul, efectul şi dinamica sa. Atunci, de ce afirmaţia că ,,accentul ritmic are totodată şi o valoare metrică" (p. 131)? De-ar fi aşa, s-ar pune bara înaintea acestui accent, denaturînd — cu ştiinţă (?) — formula ritmică, implicit măsura. De altfel, înşişi autorii atrag atenţia asupra acestor eventuale interpretări.

Formei arhitectonice i se acordă o importanţă deosebită prin detaliul analizei, insistîndu-se în special asupra formulelor şi aspectelor acestora în alcătuirea rîndurilor melodice. Pentru definirea tipurilor de strofe melodice — în chip tradiţional, dar nejustificat — se păstrează o terminologie, după părerea noastră, cu totul improprie şi confuză, mai ales că unii dintre aceşti termeni se folosesc şi în alte domenii (ritmice şi metrice). Ar fi fost mai firesc să se definească monopartit (tipul primar), bipartit (tipul binar), tripartit (tipul ternar) şi tetrapartit (tipul pătrat), ţinînd seama şi de faptul că astăzi strofa melodică se amplifică (p. 158). Exemplele date pentru tipul ,,primar" (vezi ,,Colecţia anexă", nr. 26, 81) nu au forma *A-A-Ac*, ci *A-A-Av.c.*

Mai departe, în cuprinsul aceluiaşi capitol, se conferă o atenţie deosebită *cezurii*. După autori, ,,se consideră cezură orice sunet de încheiere a rîndului melodic" (p. 161), ceea ce socotim că este imprecis. Trebuie să fie clar că cezura are loc numai la sfîrşitul *unor rînduri melodice* în interiorul strofei, şi nu la sfîrşitul ei. Finala *nu are funcţie de cezură*, cum spun autorii (p. 161, pct. 1, p. 162, a). Uneori, cezurile au un rol deosebit în determinarea stilului, genului şi regiunii. Ele sînt deci un factor specific al graiului muzical respectiv. Cu cît ne apropiem de zilele noastre, acestea dispar. Sînt cazuri cînd în unele cîntece nu găsim cezuri, aceasta depinzînd de stratul şi de genul în care ne aflăm. Cezura, pe lîngă treapta din gamă, *implică şi o durată mai mare, o suspensie a acesteia.*

Vorbind despre locul cezurii în cadrul diferitelor tipuri de strofe melodice („binar" sau „ternar"), se susţine ideea că cezura principală poate să aibă loc ori după rîndul I, ori după al II-lea fără să se precizeze ce determină acest fenomen.

Dacă, pe lîngă aceste neînsemnate observaţii, s-ar fi chibzuit mai mult în selectarea noţiunilor şi termenilor consacraţi, sîntem convinşi că s-ar fi evitat o serie de expresii improprii contextului respectiv şi susceptibile unor interpretări. Iată numai cîteva dintre ele : „funcţia de *regulator* (subl. ns.) al muncii" (p. 8) ; „imaginilor verbale" (p. 88) ; „sisteme tonale" (p. 90) ; „21 de fracţiuni (?)" (p. 90) ; „intervale goale (?)" (p. 92) ; „*o frumoasă* (subl. ns.) pentatonie (?)" (p. 103) ; „se completează *la mod lidic* (subl. ns.)" (p. 101) ; *permutaţiile* (subl. ns.) *gamei acustice*" (p. 101 şi 107). Toate aceste semnalări au darul de a contribui — după necesitate — la îmbunătăţirea şi acurateţea stilistică a cursului într-o eventuală retipărire, pe care o aşteptăm cu interes, tirajul primei ediţii (720 de exemplare) fiind cu totul insuficient nevoilor învăţămîntului muzical superior.

Volumul I al acestui curs se încheie cu o bogată şi valoroasă colecţie de cîntece şi melodii de joc (304). Materialul antologic este judicios alcătuit, atît sub raportul selectării, cît şi sub aspectul concretizării lui grafice, fiind însoţit de informaţiile necesare stabilirii originii fiecărui cîntec. Întregul repertoriu de cîntece este proporţional şi reprezentativ pentru fiecare provincie sau regiune folclorică şi, în aceeaşi măsură, pentru fiecare gen în parte. Problemelor abordate în volumul de faţă — pentru exemplificarea lor — le-au fost rezervate primele 116 cîntece. Celelalte se referă la alte probleme — genurile şi graiurile muzicale —, care fac obiectul volumului al II-lea, urmînd, credem, a se tipări. De aceea considerăm inutilă integrarea acestora în volumul I al cursului.

În concluzie, *Cursul de folclor muzical* — cu toate micile şi inerentele scăpări — , conformîndu-se unei complete programe analitice, are o vie întrebuinţare în lumea studenţilor, contribuind, pe de o parte, la educarea şi instruirea acestora în spiritul dragostei pentru creaţia populară, iar pe de altă parte la dezvoltarea gustului şi interesului pentru cercetarea ştiinţifică. Aprecierile noastre sînt cu atît mai îndreptăţite cu cît ele izvorăsc din experimentarea lui la Facultatea de muzică din Institutul pedagogic de 3 ani din Bucureşti.

VASILE D. NICOLESCU

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

LIMBA ROMÂNĂ

STUDII ȘI CERCETĂRI LINGVISTICE

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

CERCETĂRI DE LINGVISTICĂ — CLUJ

ANUAR DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ — IAȘI

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

STUDII CLASICE

NYELV ÉS IRODALOMTUDOMANYI KÖZLEMENYEK

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX–începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor,** 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români,** 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani,** ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric-critic,** 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838,** ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 547 p., 23 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 4, p. 307–408, Bucureşti, 1966

I. P. I. – c. 3462

43.407

Lei 12. –

15218
XF 1172
200150
1457

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

1967 MÁJ 11

Tomul 11 BUCUREȘTI Nr. 5 – 6
1966
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
Prof. HENRI H. STAHL

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tom 11 1966 Nr. 5—6

SUMAR

STUDII

Pag.

OVIDIU BÎRLEA, Academia Română și cultura populară 411

MIHAI POP, Cercetările interdisciplinare și studiile de poetică și stilistică în teoria folcloristică a lui O. Densusianu 443

ADRIAN FOCHI, Nicolae Iorga și folclorul 451

ROMULUS VULCĂNESCU, Dimitrie Gusti și cercetarea etnografică 465

LUCIA MUREȘANU și N. AL. MIRONESCU, Etnograful G. Vîlsan . . . 477

ADRIAN VICOL, D. G. Kiriac — precursorul cercetării științifice a folclorului muzical românesc 489

EMILIA COMIȘEL, Aportul lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești 505

GHEORGHE CIOBANU, Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești 519

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5–6, p. 409–534 București, 1966

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11 1966 Nº 5—6

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

OVIDIU BÎRLEA, L'Académie roumaine et la culture populaire 411

MIHAI POP, Les recherches interdisciplinaires et les études de poétique et de stylistique dans la théorie folkloristique de O. Densusianu 443

ADRIAN FOCHI, Nicolae Iorga et le folklore 451

ROMULUS VULCĂNESCU, Dimitrie Gusti et la recherche ethnographique . 465

LUCIA MUREŞANU et N. AL. MIRONESCU, George Vîlsan, ethnographe . . 477

ADRIAN VICOL, D. G. Kiriac — précurseur des recherches scientifiques du folklore musical roumain 489

EMILIA COMIŞEL, La contribution de Constantin Brăiloiu au développement de l'ethnologie musicale roumaine 505

GHEORGHE CIOBANU, L'apport de G. Breazul au développement de la science du folklore musical roumain 519

ACADEMIA ROMÂNĂ ŞI CULTURA POPULARĂ

OVIDIU BÎRLEA

În decretul de înfiinţare, din 1 aprilie 1866, semnat de locotenenţa domnească pe baza raportului ministrului instrucţiunii publice C. A. Rosetti, *Societatea Academică Română* avea numai sarcini lingvistice : stabilirea ortografiei, elaborarea gramaticii limbii române şi a dicţionarului limbii române[1]. Dar pe măsură ce Societatea Academică îşi lărgeşte activitatea, cultura populară începe să intre în preocupările ei, devenind cu timpul una din constantele caracteristice. Ecouri ale interesului pentru folclor răzbat chiar în preocupările unor istorici care consideră materialele folclorice, potrivit indicaţiei lui N. Bălcescu şi a generaţiei sale, un izvor istoric de mîna întîi. Alexandru Odobescu, în a sa *Relaţiune despre localităţile semnalate prin antichităţi în judeţul Romanaţi*, prezentată în sesiunea academică din 1877, consemna şi legendele despre *Domnul de rouă*[2], care vor preocupa mai tîrziu pe B. P. Hasdeu şi Al. T. Dumitrescu, publicînd şi o variantă a baladei *Radu Calomfirescu*, culeasă de el în 17 septembrie 1861 de la un lăutar ţigan din Străjeşti. Odobescu îşi încheie referatul, subliniind că amintiri ,,din timpurile de glorie ale poporului nostru . . . ne sunt, desigur, cîntecele lui bătrîneşti"[3]. Alt academician de la secţiunea istorică, Vasile Maniu, într-o *Dare de seamă* citită în aceeaşi sesiune despre cartea lui Iung, *Romanii şi Românii*, discută mai pe larg romanitatea unor datini şi legende româneşti. El nu se îndoia că naraţiunile despre Sîntoader, Sîngeorz, sfînta Miercuri, sfînta Vineri, Sînziene, zînele cîmpiilor şi apelor, Muma codrilor, ursitele, ielele, paparudele ,,sunt cele mai semnificative legende, transmise bisericei creştine din pantheonul etnicismului roman". Maniu relua ideea lui Alecsandri şi apoi a lui At. Marienescu despre localizarea legendei şi baladei *Erculean* (*Iovan Iorgovan*) despre zămislirea muştei columbace ,,la măreţul fapt istoric de cucerirea Daciei şi în acelaşi timp la descoperirea thermelor Erculane de la Mehadia"[4]. Atare erori şi exagerări nu sînt decît ecoul curentului latinist dominant în acea vreme în Societatea Academică Ro-

---

[1] *Analile Societatei Academice Române*, I, Bucureşti, 1869, p. 3.

[2] *Analele Soc. Ac. Rom.*, X, secţiunea a II-a, Bucureşti, 1878, p. 183.

[3] *Ibidem*, p. 203.

[4] *Ibidem*, p. 89—90.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5–6, p. 411–441, Bucureşti 1966

mână, pe care, mai tîrziu, îl va curma ea însăşi. Cel care încă în sînul acestei Societăţi Academice va da o amploare neobişnuită investigaţiilor referitoare la cultura populară va fi B. P. Hasdeu, ales în 1877. În acelaşi an, la propunerea ministrului instrucţiunii publice, Gh. Chiţu, de a întocmi ,,un chestionar juridic şi unul limbistic-mitologic pentru culegerea şi descrierea moravurilor, instituţiunilor şi datinelor noastre'', Hasdeu întocmeşte un chestionar minuţios şi sistematic despre ,,obiceile juridice'' ale poporului român. Ţinta finală era cea de ,,a reconstitui pe calea sintetică România una în viaţa ei naţională, în conştiinţa ei morală şi istorică''[5]. Sînt ecourile frămîntărilor care au premers unirii celor două principate şi vor pregăti Unirea cea mare. Cărturarii se străduiau să demonstreze mai cu seamă duşmanilor Unirii că, în ciuda fărîmiţărilor politice vremelnice, poporul român reprezintă o entitate închegată, unitară ca limbă, cultură şi năzuinţe. În acest sens, Alecsandri se va strădui să ne dea *Poezii populare ale românilor*, Petre Ispirescu va redacta *Legendele sau basmele românilor*, G. Dem. Teodorescu va publica mai tîrziu opera începută încă înainte de 1870 — *Poezii populare române* etc.

Chestionarul juridic al lui Hasdeu este important nu numai ca deschizător de drumuri în acest domeniu, dar şi prin concepţia largă despre cultura populară văzută în resorturile ei adînci, care se înlănţuie subteran şi prin rigurozitatea metodologică pe care caută să o insufle investigaţiilor la teren. Obiceiurile juridice cuprind în această concepţie nu numai relaţiile strict juridice, ci se extind în chip firesc asupra întregii vieţi sociale, economice şi culturale a poporului. Cele 400 de întrebări, grupate în trei mari capitole : *satul*, *casa* şi *lucrurile* se referă la formele de proprietate, la obiceiurile şi întrunirile colective, la forme de manifestări, apoi la bunurile culturale populare izvorîte din acestea. Astfel, în capitolul despre sat există referiri la şezători, descîntece, haiducie, în capitolul despre casă alte referiri la logodnă, nuntă şi relaţiile familiale, iar în cel despre lucruri sînt întrebări referitoare nu numai la relaţiile de proprietate şi metodele de hotărnicie, ci şi la comori[6]. În acest scop, Hasdeu se informase temeinic şi era la curent cu ceea ce se făcuse aiurea, pornind de la *Deutsche Rechtsalterthümer* a lui Grimm din 1845, care arăta ,,extrema importanţă a obiceielor juridice ale poporului de jos pentru a se putea aprofunda originile dreptului în genere şi caracterul propriu al unei naţiuni în specie'', apoi de la chestionarele similare ale lui Bogisich, profesor la Odesa, şi cel al lui Efimenko şi Matviev, precum şi de la cele trei monografii judeţene ale lui Ion Ionescu de la Brad şi codicile noastre vechi cu caracter juridic[7]. În ceea ce priveşte cercetarea ca atare, Hasdeu aduce orientări noi, menite să sporească exigenţele metodologice. În grija de a cuprinde totul, el subliniază că e nevoie să se consemneze ,,orice zicătoare, doină sau altceva din gura poporului, ce s-ar afla în legătură cu obiceiul povestit în răspuns'', şi ,,să deie oricît de multe amănunte asupra fiecărui lucru''. Prin aceste indicaţii, Hasdeu căuta să fie epuizată problematica referitoare la un fapt și să anticipeze cu decenii principiul epuizării repertoriului. Paralel cu aceasta se semnalează grija pentru caracterul autentic al informațiilor. El cere să nu se dea vreun răspuns acolo unde ,,nu au nici o știință singură'', precum și evitarea aserțiunilor strict individuale, care ar putea fi alături de realitate, anchetatorii fiind rugați ,,dacă au aflat ceva de la un singur om, să mai cerceteze și de la alți doi-trei, pentru a se încredința că lucrul se petrece în adevăr așa cum s-a spus''. Hasdeu întrevede și o diferențiere a informatorilor după categorii de vîrstă și mai cu seamă de categorie socială și mentalitate, pentru că el cere, alături de indicarea satului și numelui informatorului ,,și starea, precum și vîrsta, dacă este bătrîn sau tînăr, bărbat sau femeie''[8]. Bănuim că el urmărea structurarea materialului informativ pe generații și pe categoriile diferențiatoare ale satului de atunci, căutînd rădăcinile istorice ale stărilor arhaice încă existente în practică sau în memoria unora și verificarea celor dintîi prin formele lor de dăinuire în realitatea etnografică și folclorică.

---

[5] *Anale*, X, secţiunea a II-a, Bucureşti, 1878, p. 340.
[6] *Ibidem*, p. 345—365.
[7] *Ibidem*, p. 341—343.

Chestionarul lui Hasdeu este important și pentru consecințele lui în masa cărturarilor sătești, fiindcă el va trezi un interes crescînd pentru cultura populară printre aceștia, fiind primul manifest agitatoric difuzat. Urmările vor fi culegerile de materiale, mai cu seamă folclorice, care se vor publica în periodice, iar unele vor solicita chiar publicarea de către Academia Română. Cele două volume cu răspunsurile la chestionarul juridic alcătuiesc un material de mîna întîi, cu toată inegalitatea răspunsurilor, inerentă unei atare întreprinderi, și nu e decît regretabil că nu au fost publicate măcar selectiv și cu referiri bibliografice la totalitatea răspunsurilor.

Transformarea Societății Academice în *Academia Română* în 1879 aducea cu sine lărgirea preocupărilor, în centrul atenției rămînînd aspectele culturale specifice poporului român. Cultura populară — etnografia și folclorul — se vor bucura de o atenție sporită. Cei care vor patrona preocupările referitoare la acest domeniu și vor da îndrumările necesare vor fi V. Alecsandri și B. P. Hasdeu, chiar dacă ei vor aluneca uneori în polemici, de altfel moderate, deși Hasdeu era o fire deosebit de capricioasă și irascibilă. În fapt, ei își vor împărți oarecum domeniile, deoarece Alecsandri se va interesa cu precădere de poezia și muzica populară, în timp ce Hasdeu va acționa în cadrul unui plan vast de cuprindere totală a culturii populare. Se simțea totuși nevoia ca cele două discipline să fie reprezentate în tînăra Academie prin specialiști care să se consacre numai acestor preocupări. În acest scop sînt aleşi în aceeaşi şedinţă din 1881 At. Marienescu şi S. Fl. Marian la secţia istorică, cel dintîi ca folclorist, autor al unor colecţii cunoscute, ca ,,reprezentant al doinei şi baladei ardelene'', cum îl saluta V. A. Urechea[9], iar celălalt ca etnograf, după părerea lui Hasdeu, ca ,,singurul etnograf român deocamdată'', şi prin aceasta ,,Academia Română împle un gol ce se simţea în rîndurile noastre''[10]. Cu acest prilej, Hasdeu aducea o primă definiţie a disciplinei în sînul Academiei, subliniindu-i meritele nebănuite încă : ,,etnografia, studiul vieţii intime, morale şi materiale, a fiecărui popor în parte şi a diferitelor popoare în comparaţiune unele cu altele, a devenit astăzi o nestemată fîntînă de informaţiune şi de inspiraţiune... la care se adaugă nu numai istoricul... sau omul de stat... nu numai poetul sau artistul... dar trebuie să se adape pînă şi spiritele cele curat industriale''[11]. Marian nu va dezminţi aşteptările lui Hasdeu atît prin volumele masive referitoare mai cu seamă la domeniul etnografic, cît şi prin numeroasele rapoarte despre lucrările de etnografie şi folclor, rămînînd multă vreme referentul principal al Academiei cu privire la etnografie şi folclor. Din păcate, At. Marienescu, după cearta despre *Novăceşti*, va prezenta Academiei numai lucrări cu caracter istoric şi lingvistic, fiind şi referent despre numeroasele cărţi de beletristică prezentate la concurs, dar nici una despre folclor.

---

[8] *Anale*, X, secțiunea a II-a, București, 1878, p. 344—345. Interesul Societății Academice pentru cultura populară se manifestă și în alte preocupări. Astfel, încă în 2 septembrie 1876 se propune la premiul Năsturel lucrarea: ,,*Țăranul român*. Disertațiune asupra stării sale morale, intelectuale, sociale, economice și politice, în trecut și în prezent, din Principatele Române'' (*Anale*, IX, p. 27). De asemenea, în sesiunea anului 1878 e prezentată colecția ,,de fabule (basme) populare'' a lui I. Hintz-Hințescu, fiind însărcinat G. Sion cu examinarea ei (*Anale*, XI, p. 202). În același an, Odobescu propune la premiul Năsturel pe anul 1881 lucrarea : *Disertațiune completă sub raportul fizico-economic al unui județ al României*, în care ultimul capitol trebuia să cuprindă ,,Etnografia, adecă descrierea usurilor, credințelor populari, porturilor locali ș. c. l.'' (ibid., p. 254).

Academia Română va acorda un sprijin susţinut cercetării şi editării materialelor referitoare la cultura populară. În ciuda dificultăţilor financiare şi a altor greutăţi, ea izbuteşte să dea chiar un loc de frunte publicaţiilor de etnografie şi folclor. Istoricul V. Maniu sublinia cu toată convingerea ,,importanţa colecţiunilor de poezii populare şi cum asemenea tipăriri primează, trebuie să primeze orice alte publicaţiuni ale Academiei''[12]. V. Alecsandri va repeta deseori importanţa publicării materialelor folclorice, deoarece ,,în epoca de renaştere în care ne aflăm este bine să adunăm toate comorile spiritului poporului român. Basmele sau poveştile, legendele, credinţele, prejudeţele, poeziile, ariile populare formează fondul geniului şi al caracterului naţional care ne distinge ; şi orice colecţiuni s-ar face în direcţia aceasta... sunt de o mare importanţă''[13]. Peste cîţiva ani Hasdeu va constata că ,,una din cele mai folositoare lucrări făcute de Academie au fost publicaţiile de literatură poporală''[14].

În răstimpul dintre 1881 şi 1931, Academia Română a reuşit să publice 85 de lucrări[15], însumînd 21112 pagini, deci în medie peste 400 de pagini anual. Cifrele sînt impresionante, dacă se ţine seama de lipsa de fonduri, care răzbate ca un laitmotiv în aproape toate şedinţele de lucru ale Academiei, o mulţime de colecţii rămînînd nepublicate, şi mai cu seamă dacă se compară cu volumul celorlalte publicaţii ale Academiei. Acesta rămîne un merit incontestabil al membrilor Academiei Române, care au simțit nevoia de a da la lumină calitățile acestui popor și i-au știut prețui comoara spirituală[16].

---

[9] At. Marienescu, *Viaţa şi operele lui P. Maior*, Bucureşti, 1883, p. 121—122.

[10] S. Fl. Marian, *Cromatica poporului român*, în *Anale Ac. Rom.*, IV, p. 161.

[11] *Ibidem*, p. 162. Cînd amintea de ,,spiritele industriale'', Hasdeu se referea la aplicarea pe scară industrială a procedeelor populare în materie de cromatică.

[12] *Anale*, V (1882—1883), p. 39.

[13] *Ibidem*, VI (1883—1884), p. 79.

[14] *Ibidem*, XVI (1893—1894), p. 12.

[15] I. Muşlea, *Bibliografia lucrărilor cu caracter folcloric şi etnografic publicate de Academia Română*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor'', II, p. 221—227.

Activitatea Academiei Române în domeniul etnografiei și folclorului se desfășoară pe două linii principale. Pe de o parte, ea caută să satisfacă solicitările culegătorilor de folclor care se adresează acestei instituții tocmai pentru că era forul suprem cultural care avea în grijă și ocrotirea culturii populare, publicînd și premiind lucrările mai valoroase; pe de altă parte, ea își asumă inițiativa unor cercetări potrivit unui plan de largă cuprindere a problemelor. În primii ani se pare că domină spiritul diriguitor al Academiei, pentru ca mai tîrziu să primeze inițiativa culegătorilor răzleți. Nu va lipsi însă tendința de a capta aceste inițiative particulare, mai cu seamă după ce exigențele științifice vor spori și în domeniul cercetării culturii populare.

De la început, Academia Română e asaltată de o mulțime de colecții care solicită lumina tiparului. Încă în primăvara anului 1880, At. Marienescu, pe atunci membru corespondent, anunța Academia ,,că posedă gata vreo 20 de volume inedite, relative la viața poporană și arheologia românilor, dintre care trimite ca specimene un volum intitulat *Novăcești*, fragment de epopee, cusută din balade poporane, și un volum despre sărbătorile și datinele romane vechi"[17]. Peste doi ani, I. U. Iarnik și A. Bîrseanu ,,cer de la Academie tipărirea unei colecțiuni de doine, strigături (hori), balade și colinde", ce va fi publicată de Academie, iar Barit amintește de un tînăr ,,care a adus peste 1 000 de bucăți de natura acelor în dezbatere"[18]. Alecsandri semnala de asemenea o colecție de poezii populare din Mehedinți[19], apoi Academia primise colecția de descîntece a lui G. Săulescu, pe care o va publica sub îngrijirea lui S. Fl. Marian[20]. I. Pop-Reteganul trimitea colecția masivă ,,de 5 022 poezii populare de diferite specii"[21], din nordul Moldovei venea colecția modestă de descîntece și rețete, *Medicina babelor* a lui D. Lupașcu, publicată de Academie[22], P. Papahagi prezenta spre publicare *Jocuri copilărești de la românii din Macedonia*, T. Bălășel trimitea ,,o colecțiune de poezii populare", iar I. Pop-Reteganul ,,o culegere de povești"[23] etc.

Materialele erau destul de diverse ca nivel metodologic, și Academia se afla în fața unor serioase dificultăți de editare. Se impunea în primul rînd stabilirea unor criterii științifice după care să se călăuzească cei ce vor supraveghea tipărirea și care vor fi recomandate viitorilor culegători cu dorința de a se călăuzi după acestea la întocmirea colecțiilor. Problema era destul de grea, disciplina era abia în formare, părerile exprimate vor fi destul de contradictorii. Încă de la început, Alecsandri semnala că ,,unele din aceste cîntece sunt apocrife, imitațiune după cîntece deja cunoscute", întrebîndu-se ,,cîte nu vor fi deja tipărite?"[24]. Ceea ce încurca enorm publicarea colecțiilor era problema deosebit de spinoasă a variantelor. După ce criterii vor fi selecționate acestea? Vor fi publicate toate, sau, dimpotrivă, se va evita cu orice preț republicarea celor apărute în alte colecții? Discuțiile cele mai aprinse s-au purtat în jurul primei colecții editate de Academie, *Doine și strigături din Aredeal*, întocmită de I. U. Iarnik și A. Bîrseanu. N. Quintescu opina că ,,nu e nevoie să fie publicate'' variantele. ,,Acea nereproducere a lor se poate foarte bine înlocui prin indicațiunea expresă că ardelenii au și ei poeziile cutare și cutare din cutare colecțiune''. Procedeul amintit, de a trimite la variantele anterioare, semnalînd prin aceasta prezența pe aria recent cercetată, e socotit de Quintescu ca o metodă ,,cu totul firească cînd s-ar întreprinde publicarea împreună a întregului tezaur de poezii populare române''[25], dar el îl cere aplicat și la colecțiile de pe un anumit teritoriu, ca cea în discuție. Metodologic, indicația lui Quintescu e cea mai nimerită într-o publicație cu profil de corpus, conținînd în chip exhaustiv tipurile unei specii folclorice, și ea va fi aplicată în mod suplu de Gorovei și de Zanne în volumele cu ghicitori, proverbe și descîntece. De aceeași părere este și G. Sion, dar biruie punctul de vedere al lui V. Alecsandri. Pentru el, determinantă era evidențierea unității spirituale a poporului român și variantele nu puteau fi decît niște dovezi hotărîtoare, așa cum subliniase mai înainte At. Marienescu comparînd baladele sale cu cele ale lui Alecsandri[26]. Ca atare, Alecsandri afirmă ,,că nu este nici un rău dacă în colecțiunea d-lor Iarnik și Bărsanu s-ar găsi poezii populare deja culese de prin alte țări române. Sunt prețioase constatările făcute aceste de direcțiune unitară a spiritului românesc. Ș-apoi nu mai puțin prețioase sunt și înseși variantele, ba pînă și fragmintele de cîntări aflate în o provincie română... Cu deosebire sunt prețioase asemenea colecțiuni făcute în diversele țări române, pentru că din compararea acestora apare neîndoioasă unitatea de simțire și de direcțiune a poporului român''. El ,,a aflat cîntecele din Ardeal așa de asemenea cîntecelor din România, ca și cînd ar fi fost făcute de același autor, pentru că geniul românesc este același peste Carpați și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov''[27].

---

[16] I. Mușlea aprecia ,,că Academia Română a făcut pentru folclorul național aceea ce nici o instituție similară din altă țară n-a realizat pentru studiul vieții populare" (*Academia Română și folclorul*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor", I, p. 7).

[17] *Anale*, II (1879—1880), p. 275.

[18] *Ibidem*, IV (1881—1882), p. 133.

[19] *Ibidem*, V (1882—1883), p. 53.

[20] *Ibidem*, p. 153.

[21] *Ibidem*, XIII (1890—1891), p. 7.

[22] *Anale, Memoriile Secț. Lit.*, XII, p. 1—127.

[23] *Anale, Dezbateri, XVI* (1893—1894), p. 12, 42, 166.

[24] *Anale*, IV, p. 133.

Rămînea totuși ca variantele să fie cîntărite sub aspectul autenticității lor, piatra de încercare care va fi de acum înainte o stavilă permanentă în cernerea colecțiilor. Cel care o susține mai aprins este însuși V. Alecsandri. El cere răgaz pentru ,,alegerea critică a cîntărilor'' din colecția Iarnik-Bîrseanu și peste un an referă că ,,le-a aflat în adevăr originale și credincioase stilului și cugetărei poporului român'', alcătuitorii ,,au respectat limba și formele de cugetare ale românului''[28]. Nu tot astfel e găsită colecția despre *Novăcești* a lui Marienescu, care ,,nu este decît o lucrare de fantazie'' și se opune publicării ei[29], după ce Academia, în lipsa lui Alecsandri, decisese publicarea, însă fără note, după propunerea lui Hasdeu și Marian[30]. Colecțiile de poezii populare ale lui Ion Pop-Reteganul înfruntă acest examen, căci Hasdeu arăta explicit : ,,Din publicațiunile anterioare făcute de acest zelos învățător, ... s-a încredințat că dînsul este conștiincios și că publică poeziile populare cum le-a cules din gura poporului''[31]. Pentru considerente similare, și colecția acestuia de povești ,,este mai interesantă din punct de vedere folkloristic, tocmai pentru că la Pop-Reteganul individualitatea lui nu joacă nici un rol, fiindcă la dînsul nu ni se înfățișează producțiuni proprii ca în poveștile lui Creangă, nici nu transpiră la el orășanul ca în acelea ale lui Ispirescu, pentru că nu se aseamănă nici cu acelea ale lui Fundescu, Sbiera ș. a. Lipsite de adausul oricărei podoabe, poveștile d-lui Pop-Reteganul ne oglindesc poporul dintr-o localitate cu toate proprietățile lui de obiceiuri și graiu'' și, ca atare, propune să fie ,,lăsate în întreaga lor simplitate, așa precum ele ni se ofere'' [32]. Ca principiu diriguitor, intervenția lui Hasdeu era în concordanță cu realitatea folclorică, atît că la Pop-Reteganul, deși pare că redă în chip autentic narațiunile în proză, nu poate fi vorba decît de o autenticitate a schemei epice, haina lor stilistică fiind creația lui, chiar dacă sînt, după cum observa Marian, ,,scrise cu mult mai simplu, și anume, după cît mi se pare, cum și le-a notat culegătorul prima oară cînd le-a auzit din gura povestitorilor''[33].

---

[25] *Anale*, V, p. 50.

[26] ,,... Cu bucurie pot mărturisi despre acea împrejurare favorabilă ce am aflat-o în comunicațiunea spirituală a poporului nostru de aci cu poporul român de peste Carpați, prin poezia populară'', și baladele culese de el ,,fură foarte asemene în idei precum în versuri cu ale d-lui Alecsandri'' (O. Bîrlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în ,,Analele Universității din Timișoara'', seria Filologie, I (1963), p. 48).

[27] *Anale*, V, p. 40, 45.

[28] *Ibidem*, p. 38, 45.

[29] *Ibidem*, VII (1884—1885), p. 145.

Au existat și păreri care au înțeles autenticul în cadrul unor limite mult lărgite, în care și culegătorul trebuia să-și aducă contribuția sa la reconstituire, după procedee similare cu cele din epigrafie. Curentul restaurator era reprezentat în Academie prin Marienescu—după ce Alecsandri renunțase la el—apoi prin Quintescu și incidental prin Marian. Quintescu observase în colecția Iarnik-Bîrseanu ,,pe ici, pe colea, oarecare versuri șchioape, adecă cărora le lipsesc cîte o silabă. Întrucît împlinirea versurilor ar constitui o atingere a poeziilor populare?'' Aici, Quintescu invocă analogia cu faptele de limbă. Pe vremea aceea mai dăinuia părerea neogramaticilor că limba poate fi confecționată în laborator, contrar uzului și legilor ei firești. Credem că această concepție a contribuit, alături de alți factori, la cimentarea procedeului de intervenție în ,,întocmirea'' sau ,,corectarea'' producțiilor folclorice. Quintescu e de părere că versurile corectate „ar cîştiga, ele s-ar mai înnobili, fără a pierde nimic din caracterul lor particular. Nu se face tot astfel cu limba? Nu sunt permise pe alocurea oarecari îndreptări de incorecteţe populare?”[34]. De fapt, versurile „şchioape” care îl supărau pe Quintescu nu erau decît consecinţa despărţirii lor de partea melodică. Încă în *Poetica* sa din 1860, Cipariu arătase că poporul completează în cîntare versurile cu cîte o silabă ca să corespundă silabelor muzicale ale rîndului melodic.

---

[30] *Anale*, p. 78. Pentru detalii, vezi O. Bîrlea, *Al. Marienescu folclorist*, p. 43—45.

[31] *Ibidem*, XIII (1890—1891), p. 8.

[32] *Ibidem*, XVI (1893—1894), p. 272—273.

[33] *Ibidem*, p. 277. Asupra intervenției lui Pop-Reteganul și în schema poveștilor, vezi Ion Mușlea, *Ion Pop-Reteganul folclorist*, în ,,Studii și cercetări științifice'', Acad. R.P.R., Filiala Cluj, seria a III-a, Științe sociale, VI (1955), nr. 3—4, p. 52—55, 64—65. Bianu socotea drept o chezășie a respectării autenticului puțina știință de carte a culegătorilor. De aceea, relevînd cultura ,,mult mai modestă'' a lui D. Lupașcu, el socotea colecția acestuia ,,și mai prețioasă, căci ea nu lasă nici măcar bănuiala că autorul ar fi făcut în culegerea sa modificări și înnoiri, cum s-a întîmplat prea adeseori culegătorilor noștri cu mai multă instrucțiune'' (D. Lupașcu, *Medicina babelor*, p. 1). Cît de șubred era acest criteriu, se vede din aceea că el va fi dezis chiar de cel propus drept model, D. Lupașcu. Acesta trimisese Academiei spre publicare *Poiziele țăranilor din Moldova*. În această colecție, după cum arăta I. C. Negruzzi : ,,Din 283 de așanumite poezii, nu este nici una care ar merita acest nume. Culeasă din popor nu este de asemenea nici una'' (*Anale*, XXIV (1901—1902), p. 239). De altfel, chiar în *Medicina babelor* întîlnim unele probabile intervenții ale culegătorului. ,,M-am *mîniat* (p. 12), în loc de *mînecat* ; ,,Iară *amantele* lui'' (p. 47) ; ,,ca *cristalul* de curat'' (p. 9). S-ar putea ca atare neologisme să vină din gura informatorilor, ținînd seama că 11 din cei 67 informatori erau citadini din Huși, Botoșani și Dorohoi, atît că autorul nu specifică de la care anume au fost culese descîntecele.

La început, sarcina Academiei de a distinge autenticul de intervenţie a fost spinoasă. Erau unele culegeri vechi, parte valoroase, care totuşi trebuiau publicate într-o formă cît mai ştiinţifică. Între alţii, G. Săulescu lăsase un manuscript cu descîntece. Autorul prezumptiv al faimoasei cronici a lui Huru, care publicase şi colinde ticluite de el, intervenise puternic în textul descîntecelor din convingerea că acestea „din gură în gură mutilate ajunse a se întuneca ideea şi cuvîntul, ca scriptura sau efigia unei nomisme rugenite”[35]. Marian a izbutit să înlăture intervenţiile lui tocmai pentru că originalul se întrevedea de sub ştersături.

Grija pentru scrierea autentică şi pentru înlăturarea adaosurilor subiective o va manifesta Academia şi cu privire la notarea melodiilor populare. Cel care ridică cel dintîi această problemă este însuşi V. Alecsandri. În şedinţa din 31 martie 1883, el aduce în dezbatere colecţia de „cîntece vechi” a lui Vulpian, mărturisind „că a auzit pe d-l Vulpeanu executîndu-le de minune pe flaut, nu ştie însă dacă sunt corecte”. Discuţiile relevă necesitatea de a examina dacă „bune sunt sau ba?”, Quintescu propune o comisie de la conservator „să observe mai cu seamă dacă ariile sunt corect transcrise”[36].

Ca un corolar al modului cum se înţelegea autenticul popular apare din această vreme curentul purist, care elimina din folclor tot ceea ce era de provenienţă urbană, modernă. Constatînd cu părere de rău „căci cîntecele poporului se pierd”, Alecsandri vede că „în locul lor avem poezii proaste, de mahala, şi chiar pe arii străine, scălciate”. El se bucură atunci cînd observă la Vulpian „fidelitatea colecţiunei : Aci nu sînt amestecate cu cîntece străine ori de stilul cîntărilor de mahala : «Tu eşti a mea belă etc.»”[37]. Potrivit acestui criteriu, trebuie eliminate şi bucăţile cu conţinut socotit de el imoral sau indecent, cum ar fi cîntecele de pahar etc.[38]. Linia puristă inaugurată de Alecsandri va dăinui multă vreme, devenind mai tîrziu criteriul de căpetenie în aprecierea valorii colecţiilor de folclor, după cum se poate vedea din referatele prefaţatoare care cer excluderea neologismelor, a urbanismelor etc. Chiar colecţia lui

---

[34] *Anale*, V, p. 50.

[35] S. Fl. Marian, *Descîntece poporane române*, Suceava, 1886, p. 262.

[36] *Anale*, V, p. 54, 55, 63.

[37] *Ibidem*, p. 45—46, 63.

[38] Poetul exagerează cînd prezintă creaţia folclorică a fi străbătută de o înaltă atitudine serafică. „Delicateţa de simţire caracterizează cîntecele poporului român. În deşert ar fi cătat cineva la români cîntece de beţii şi de amoruri obscene, căci poporul român nu şi-a consacrat poezia decît la simţiminte înalte şi delicate, demne de sufletul său măreţ şi nobil” (*ibidem*, p. 48). Dar complexitatea vieţii depăşeşte această viziune idilică şi, ca atare, folclorul cunoaşte şi aşa-zisele cîntece obscene — care au avut altă rădăcină decît un oarecare libido nesatisfăcut, prezent în unele producţii de suburbană din perioada capitalistă —, apoi cîntece de pahar, satirice etc., fără a fi însă plin de obscenităţi, pe care le-ar fi expurgat Alecsandri, cum credea G. Călinescu.

I. Pop-Reteganul este recomandată unei purificări substanţiale, între altele din pricina cîntecelor satirice, „adeseori de o asprime, care numai vărsată într-o formă de rară frumuseţe e admisibilă în publicaţiuni"[39].

Un criteriu hotărîtor în realizarea ştiinţifică a unei colecţii folclorice, şi mai cu seamă al studiilor de folclor este comparativismul : compararea variantelor româneşti cu cele ale altor popoare. Militantul asiduu al acestui principiu metodologic este B. P. Hasdeu, ale cărui cunoştinţe, de întindere enciclopedică în ramura ştiinţelor sociale, l-au sortit a fi reprezentantul lui constant şi caracteristic. El obiecta colecţiei de legende a lui Marian, *Ornitologia poporană română*, lipsa comparării cu variantele altor popoare. Aceasta „numai atunci ar fi avut un adevărat merit literar cînd autorul ar fi comparat ornitologia noastră populară cu ornitologiile străine"[40]. De acolo vine şi scăderea de căpetenie a colecţiei lui G. Dem. Teodorescu : „Partea ştiinţifică adecă comparativă lipseşte, cînd nu lipseşte ea e dată în mod cu totul curios, aşa cînd autorul voieşte a compara o baladă română cu una sîrbească, nu se mărgineşte a cita balada sîrbească ci caută în traducerea franceză a lui Dozon" pe care acesta o traduce alături. „Această procedare este cu totul neştiinţifică"[41]. Principiul comparativist va intra în metoda de lucru a folcloriştilor de seamă, fiind aplicat de Gorovei în *Cimiliturile românilor*, de Zanne în *Proverbele românilor*, precum şi în lucrările propuse de Academie, în care se cerea explicit aceasta.

După moartea lui Hasdeu, comparativismul îşi pierde din vigoare, necesitatea lui impunîndu-se doar în studiile de folclor de o exigenţă ştiinţifică sporită.

Eforturile răzleţe ale cercetătorilor culturii populare nu se puteau armoniza de la sine pentru cuprinderea întregului domeniu. Academia Română îşi dă seama că ea este instituţia indicată să elaboreze un plan de totală cuprindere, pentru a se ajunge la o cunoaştere cît mai sistematică a culturii populare în întregimea ei. Acest plan se va arăta neaşteptat de judicios şi de apropiat realităţii de cercetat. El e rodul întregii Academii, căci la elaborarea lui participă nu numai secţiunile literară şi cea istorică, ci şi cea ştiinţifică. Nu asistăm la o discuţie generală asupra unui plan elaborat dintr-o dată, care să cuprindă toate problemele, el se înfiripă tacit, ca rod al unor necesităţi culturale deopotrivă de acute pentru toţi cărturarii patrioţi. Cel care dă cele mai multe indicaţii şi propune cele mai multe teme este B. P. Hasdeu[42], apoi Alecsandri şi alţii. Înainte de a purcede la cunoaşterea unor domenii de detaliu ale culturii populare, se simţea nevoia unei cunoaşteri de ansamblu asupra ţăranului român, creatorul acestei culturi, asupra condiţiilor lui de viaţă din trecut şi de azi. Era cel dintîi punct de sprijin în abordarea ştiinţifică a problematicii culturii populare. Ca atare, încă din 1876, Societatea Academică propune pentru premiul Năsturel lucrarea „*Ţăranul român.* Disertaţiune asupra stării sale morale, intelectuale, sociale, economice şi politice, în trecut şi în prezent, din Principatele Române". Tema era deosebit de grea faţă de nivelul cunoştinţelor de atunci şi mai cu seamă prea vastă pentru puterile unui cercetător obişnuit. De aceea lucrările întîrzie mult, cele care se prezintă nu satisfac pentru că nu corespund tematicii propuse, scoaterea la premiere se repetă pînă ce se opresc mai tîrziu la lucrarea lui Gr. Tocilescu din 1882, care trata subiectul numai din punct de vedere istoric. Secţiunea ştiinţifică propune atunci un subiect cu sferă mai restrînsă : ,,*Igiena ţăranului român.* Locuinţa, încălţămintea şi îmbrăcămintea. Alimentaţiunea în diferite regiuni ale ţării şi în diferite timpuri ale anului". În 1891 se prezintă patru lucrări, dar Academia nu le acceptă, şi concursul este amînat pînă în 1895[43], cînd sînt premiate cele două lucrări valoroase care s-au prezentat, cea a profesorului oculist N. Manolescu şi cea a doctorului Gh. Crăiniceanu. Cele două lucrări se completează reciproc, fiecare aducînd alte date şi informaţii decît cealaltă, cu excepţia cîtorva de natură generală. Crăiniceanu se bazează mai mult pe rapoartele medicilor de plasă şi caută să înfăţişeze şi trecutul, pe cînd Manolescu s-a informat la faţa locului în unele regiuni şi a folosit răspunsurile celor 38 de învăţători care au fost solicitaţi să-l ajute, lucrarea fiind orientată numai asupra contemporaneităţii. În afară de aceasta, Manolescu adaugă şi o bogată ilustrare cu fotografii, lucrarea fiind şi un izvor de mîna întîi în ceea ce priveşte portul popular din acea epocă. Cine citeşte cele două lucrări e impresionat de atitudinea obiectivă a cercetătorilor şi mai cu seamă de curajul cu care dezvăluie relele cronice de care suferea ţăranul român[44]. Răul nu venea atît din neştiinţă, cît din condiţiile vitrege de viaţă : ,,Pentru a avea din ce face mîncări bune, trebuie ca ţăranul să aibă din munca sa şi un cîştig destul de rentabil"[45]. Se constată : ,,muncă prea excesivă, şi hrană insuficientă" [46], se condamnă posturile prea multe, mai cu seamă cele din perioadele de munci agricole intense, dar însuşi sistemul economic-social ca atare : ,,Această neîndestulare de hrănire este în legătură cu cauzele generale, care opresc pe ţăran de a ieşi din sărăcie"[47]. Profesorul constata că ţăranii constituiau un fel de castă sortită a rămînea în această stare, căci ,,se dovedeşte că explotatorii par convinşi cum că maşina omenească de viaţă şi de putere a ţăranului se deosebeşte de a lor însăşi, deoarece cu astfel de mîncare ei nu ar putea trăi, necum să şi muncească ! Aşa chiar afirmă mulţi dintre ei înşişi" [48].

---

[39] *Anale*, XIII (1890–1891), p. 111.

[40] *Ibidem*, VI (1883–1884), p. 79.

[41] *Ibidem*, VIII (1885–1886), p. 146.

[42] I. C. Chiţimia, *B. P. Hasdeu şi problemele de folclor*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", I (1952), p. 172–174.

După cunoaşterea în ansamblu a condiţiilor de viaţă ale ţăranului român, urma în chip firesc explorarea celorlalte domenii. Mai cuprinzătoare sînt lucrările pe care le plănuieşte Hasdeu referitoare la viaţa spirituală a poporului, la întreg domeniul etnopsihologiei. După chestionarul juridic, el îl difuzează pe cel de-al doilea, referitor la *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română*[49]. Chestionarul depăşeşte domeniul strict dialectologic, căci în el „predomnesc două puncturi de vedere nouă... 1. fonetica poporană, temelia Dialectologiei; 2. Credinţele cele intime ale poporului, obiceiele şi apucăturile sale, suspinele şi bucuriile, tot ce se numeşte astăzi... cu vorba engleză *Folklore*"[50]. Primele 46 de întrebări se referă la fonetică, cele între 47 şi 141 la lexic, iar cele între 142 şi la 206 la obiceiuri şi credinţe[51]. Recolta s-a arătat de data aceasta deosebit de bogată. Hasdeu a primit vreo 700 de răspunsuri de la învăţătorii satelor, care le-au întocmit cu conştiinciozitate, unele din ele fiind excelente, pe care le-a grupat în cele 18 volume, mari de cîte 400—700 de pagini. Cu excepţia unuia, care conţine material de peste hotarele de atunci, celelalte provin din judeţele de atunci ale României. Aceste volume constituie un izvor documentar de mîna întîi pentru cercetătorii culturii spirituale populare. Ele conţin şi o mulţime de variante folclorice. Din păcate, în afară de ceea ce a excerptat Hasdeu în dicţionarul său neterminat, lucrarea a rămas prea puţin cercetată, deşi se puteau publica nişte antologii care ar fi adus contribuţii nebănuite la cunoaşterea etnografiei şi folclorului nostru.

---

[43] *Anale*, XII, p. 193, XIII, p. 152.

[44] N. Manolescu, *Igiena ţăranului*, Bucureşti, 1895, p. 7.

[45] Gh. Crăiniceanu, *Igiena ţăranului român*, Bucureşti, 1895, p. 232.

[46] *Ibidem*, p. 273.

[47] Manolescu, *lucr. cit.*, p. 352.

[48] *Ibidem*, p. 309.

[49] *Anale*, VII (1884—1885), p. 21—34, şi *Etymologicum Magnum Romaniae*, I, Bucureşti, 1886, p. VIII—XVIII.

Din materialul adunat prin aceste chestionare, cît şi din alte investigaţii suplimentare, se putea porni la studiul obiceiurilor. Academia se opreşte mai întîi asupra celor din ciclul familial şi propune în 1886 *Nunta la români*, iar în 1888 *Naşterea şi înmormîntarea la români*. Propunerea era, se pare, a lui Hasdeu, care o motivează în plenul Academiei şi care plănuia mai de mult o lucrare despre nuntă, după materialul primit de la chestionarul juridic. Bariţiu şi Maniu subliniază şi ei că „obiceele sunt de cea mai mare însemnătate pentru studiul vieţii intime a poporului şi studiul lor va contribui mult la lămurirea originelor naţiunii noastre" [52].

Întrucît *Ornitologia* lui Marian acoperea în parte domeniul legendelor, se simţea nevoia unui studiu de sinteză asupra basmelor noastre, mai cu seamă că problema era deosebit de acută pe plan european în acea vreme. În 1890 se propune la premiul Eliade Rădulescu lucrarea : *Studiu asupra basmelor române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu ale popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice* [53]. În anul următor se propune un studiu asupra credinţelor populare : *Psichologia şi metafizica poporului român după literatura populară*, iar în 1892 Hasdeu propune subiectul : *Botanica populară română din punctul de vedere al credinţelor, datinelor şi literaturii populare* [54].

---

[50] *Etymologicum*, I, p. XVIII.

[51] Despre vîrcolaci, deochi, zîne, Cosînzeana, Filma, Lada-Mana, Drăgaica, strigoi, drac, ursită, iele, Joimărica, Sînziene, păpăruda, zburător, turcă-ţurcă, brezaie, boboroasele, colinde, pricolici, zmei-balauri, oameni roşii, vrăji, boalele omului, boalele vitelor; friguri, sf. Petru, alţi sfinţi, împărţirea zilei şi a nopţii, prima zi a lunii, zilele săptămînii, sfintele Miercuri, Joi, Vineri etc., dobitoace plăcute lui Dumnezeu, locuri sfinte, soare şi lună, Zorilă, Murgilă, blăstăm cu Dunărea, vînt, numele vînturilor, rugăciuni populare, căderea stelelor, „fapţi", legarea şi dezlegarea ploii, Mama-Pădurii, Ciurica-Circovii, Anul nou, Boboteaza, Lăsata Secului, ochii sfinţilor din biserică, păsări cu ciocul de fier, vîntul turbat, toaca din cer, curcubeul, rodul pămîntului, mînicătoarea, focul lui Sîmedru, iarba fiarelor, pocînzeii-colăcerii, ceasornicul casei, rai-iad, „celălalt tărîm", crai nou, ieşirea cu plin, cu sec, spiriduşul, căpcăunii şi vremea de apoi.

[52] *Anale*, X (1887—1888), p. 89.

[53] *Ibidem*, XII (1889—1890), p. 194.

[54] *Ibidem*, XIII, p. 389, XIV, p. 149.

Printr-o muncă laborioasă, Marian alcătuieşte cele trei mari monografii : *Nunta la români* (1890) de aproape 900 de pagini, apoi *Naşterea la români* (1892) şi *Înmormîntarea la români* (1892). Deşi Academia premiază *Nunta la români* a Elenei Sevastos, pe temeiul referatului lui Hasdeu, care arăta că Sevastos ,,îmbrăţişează totalitatea materiei'' şi a făcut ,,cercetări personale... la faţa locului într-o mulţime de sate din Moldova, Muntenia şi Dobrogea'' [55], monografia lui Marian e vădit superioară. Sevastos se bazează pe puţine informaţii şi obiceiul e tratat destul de sumar, chiar cu superficialitate. Deşi nu a întreprins călătorii, Marian dispune de mult mai bogate informaţii şi de pe întreg teritoriul românesc. Din acest punct de vedere, cele trei monografii sînt de aceeaşi densitate, redactate cu aceeaşi grijă şi minuţiozitate. O deficienţă sensibilă a lor este totuşi inegalitatea ariei de pe care s-au cules datele privitoare la naştere, nuntă şi înmormîntare. Se observă uşor că în timp ce nordul Moldovei este bogat reprezentat, în celelalte provincii punctele se răresc, mai cu seamă în Transilvania, de unde autorul dispune doar de date din cîteva localităţi (Năsăud, Şomcuta Mare, Ţebea, jurul Sibiului, Făgăraşului), în afară de cele culese din publicaţii şi periodice, pe care Marian le-a străbătut cu migală. Cu toate acestea, ele rămîn pînă astăzi singurele monografii de cuprindere a întregului teritoriu care înfăţişează cele trei obiceiuri familiale. Inegalitatea dintre cele trei monografii se manifestă şi pe alt plan. În timp ce *Nunta* cuprinde destul de bogate referiri comparative la obiceiuri străine, mai cu seamă la cele romane, celelalte două monografii se menţin la simpla descriere a obiceiurilor de la noi, cu referiri comparative incidentale şi numai la antichitatea greco-romană. Aceasta venea din însăşi sfera temei aşa cum o stabilise Academia, căci în timp ce despre nuntă se cerea un studiu comparativ similar ca întindere cu cel despre basme [56], despre naştere şi înmormîntare se menţiona doar : ,,datine şi credinţe'' [57]. Monografiile se menţin aproape tot timpul la stadiul descriptiv, dar pentru început nici nu se putea depăşi atare modalitate în tendinţa de a cuprinde întreg teritoriul românesc.

Lucrarea premiată a lui L. Şăineanu despre *Basmele române* (1895) reprezintă o monografie capitală, rămasă şi ea unică în folcloristica noastră, utilă şi astăzi cercetătorilor. Schema lui de clasificare e de mult depăşită, împărţirea în cicluri dovedindu-se peste măsură de arbitrară. Secţiunile stabilite de el se apropie însă mult de speciile şi subspeciile clasificării curente, poveştile fantastice corespunzînd teoretic grupei Aa. Th. 300 — 749, poveştile psihologice s-ar apropia de subspecia celor nuvelistice (Aa. Th. 850 — 999), deşi Şăineanu include aici şi tipuri cu totul fantastice. Secţiunea a III-a, poveşti religioase, corespunde de asemenea subspeciei basme legendare (Aa. Th. 750 — 849), iar poveştile glumeţe snoavelor propriu-zise, cu toate că Şăineanu introduce aici şi basme nuvelistice. Deşi autorul s-a străduit să cunoască întreg materialul, folosind şi colecţii inedite, totuşi lacunele informaţiei sînt capitale. Astfel, el ajunge la concluzia că la noi n-ar exista basmele despre animale („fabula animală”), cunoscînd doar *Capra cu trei iezi* şi *Punguţa cu doi bani*, pe cînd repertoriul naţional depăşeşte numărul de 250 de tipuri [58].

---

[55] *Anale*, X, p. 142.

[56] ,,Usurile nupţiale trebuiesc studiate în varietăţile lor după toate provinciile române, comparîndu-se cu nunta la vechii romani şi la popoarele neolatine, pe de o parte, cu nunţa la vecinii românilor (slavi, unguri, greci, albanezi), pe de alta, de unde să reiasă apoi de la sine o concluziune istorico-etnografică''. Studiul va avea 200—300 de pagini în 8° (*Anale*, VIII, p. 252).

[57] *Anale*, X, p. 89.

Academia a primit trei lucrări despre botanica populară, dar, fiind toate de nivel inferior, nu au fost reţinute [59] şi domeniul va rămînea descoperit, deoarece monografia lui Marian, *Botanica populară*, a rămas nepublicată, cu excepţia cîtorva capitole apărute în periodice, alături de articolele altora care se ocupau cu unele aspecte ale botanicei populare. A rămas de asemenea netratată : *Psichologia şi metafizica poporului român*, lucrarea de mai tîrziu a lui D. Drăghicescu despre această temă fiind cu totul modestă[60].

Academia Română a sprijinit publicarea şi celeilalte monografii a lui Marian privind obiceiurile calendaristice, *Sărbătorile la români*, I, II, III, (1898, 1899, 1901). Moartea lui Marian a zădărnicit acest plan, lucrarea oprindu-se la Rusalii, căci volumul al IV-lea a rămas nepublicat şi ciclul va fi continuat mai tîrziu de T. Pamfile. Întinderea informaţiilor e similară cu cea a monografiilor din ciclul familial, nordul Moldovei fiind masiv reprezentat faţă de celelalte provincii. Caracterul descriptiv al monografiei calendaristice este mult mai accentuat decît la celelalte din ciclul familial, referirile comparative fiind absente.

Alături de aceste domenii ale culturii spirituale, Academia a sprijinit, chiar cu mai multă ardoare, cercetarea şi publicarea folclorului propriu-zis. Aici, colecţiile erau mai numeroase şi solicitările mai dese. În faţa acestor aspecte parţiale pe care le ofereau colecţiile din diferite ţinuturi, secţiunea literară a simţit necesitatea unei ordonări a materialului care să permită o cunoaştere clară a întregului tezaur. Se naşte ideea acelor colecţii cu profil de corpus care să înglobeze pe cît posibil toate tipurile. Într-un fel încercase şi Alecsandri cu colecţia sa din 1866 să reprezinte toate cele trei provincii istorice, după cum şi colecţia lui G. Dem. Teodorescu tindea să fie cît mai cuprinzătoare, reproducînd şi variante din alte periodice sau făcînd referiri la variantele publicate anterior. Problema trebuia tratată mai cuprinzător şi cît mai aproape de exigenţele ştiinţei.

Alecsandri constatase de multă vreme că cîntecul popular e poezie şi cîntec, dar în vreme ce poezia este mereu scoasă la iveală, muzica populară rămîne nedezgropată. El ridică din nou problema aceasta în şedinţa din 21 martie 1883. După ce aminteşte de colecţiile lui C. Miculi, Ruschinszki, H. Ehrlich, se opreşte la impunătoarea colecţie de 780 de melodii a lui Vulpian, lăudîndu-i „fidelitatea” notării. Academia aprobă propunerea lui Alecsandri de a se institui în 1884 un premiu „pentru cea mai completă colecţiune de arii româneşti”, în nădejdea că Vulpian o va completa şi va găsi „un român capabil de a-i transcrie muzica pentru piano pentru ca aşa colecţiunea să fie la îndemîna publicului muzical” [61]. Hotărîrea era în concordanţă cu părerile lui N. Ionescu şi V. Alecsandri de a da un caracter național concertelor muzicale [62] și prin aceasta de a populariza folclorul românesc. Pentru aceste considerente, colecția lui Vulpian nu este premiată nici în anul următor, și concursul se amînă pentru 1885 [63]. La noul concurs, Vulpian își prezintă colecția sporită cu mai bine de o treime — 1 231 de melodii — și este premiată, deși nu a indicat decît parțial localitatea și ceea ce a mai fost publicat, date pe care autorul se obligă să le arate într-o prefață mai întinsă [64].

---

[58] T. Brill, *Poveştile cu animale*, în „Rev. de etnogr. şi folclor”, 10 (1965), p. 375 şi urm.

[59] *Anale*, XVIII (1895–1896), p. 143, 169 (raportor Al. Xenopol).

[60] V. Drăghicescu, *Din psichologia poporului român*, Bucureşti, 1907.

[61] *Anale*, V, p. 63–64.

Tendința de a alcătui colecția exhaustivă a unei specii folclorice cîștigă teren în atmosfera epocii. Acum întreprinde I.A. Zanne uriașa colecție de proverbe și zicători, în zece volume masive, publicate între 1895 și 1903, primele șase fiind premiate în trei rînduri de către Academie. În cele peste 7 500 de pagini sînt publicate vreo 29 437 de tipuri de proverbe și zicători din toate ținuturile românești, iar dacă se adaugă și variantele acestora, suma lor depășește cifra de 40 000.

Materialul a fost excerptat din 305 volume și articole, la care s-au adăugat culegerile trimise de 352 de corespondenți solicitați anume pentru aceasta. După cîte știm, se pare că e cea mai întinsă colecție de proverbe și zicători din literatura universală. Desigur că lucrarea are și deficiențe, unele semnalate încă de atunci. Gruparea, deși încearcă să fie coerentă și adecvată tematicii, e alcătuită totuși din numeroase adaosuri la capitolele precedente, așa cum s-a întîmplat și cu cealaltă mare colecție ce viza de asemenea să fie un corpus, *Materialuri folcloristice*, publicată de Gr. Tocilescu. Supărător e și amestecul de proverbe și zicători, chiar dacă în unele cazuri delimitarea e mai grea și impune soluții arbitrare. Totuși ea rămîne o colecție fundamentală în folcloristica noastră și la o republicare materialul va trebui să fie regrupat și completat cu ceea ce s-a mai cules ulterior.

O colecție corpus e și cea a lui Gorovei, *Cimiliturile Românilor* (1898), publicată de Academie. Ea cuprinde 1 960 de ghicitori despre 486 de ființe, fenomene și obiecte de pe întreg cuprinsul teritoriului locuit de români. Materialul provine din colecțiile anterioare — volume și articole —, apoi din colecțiile celor 17 corespondenți solicitați de autor. Ca și colecția lui Zanne, ea redă și numeroase variante străine, cu intenții comparative.

---

[62] N. Ionescu releva : „Avem două conservatorie de muzică, persoane abili, bine ar fi dacă s-ar face asociațiuni naționale pentru cîntări ; dacă conservatoriele ar da concursul lor, nu numai cîntecele (melodiele), dar și textul lor s-ar lăți și conserva ; ar dori să se facă oarecari sărbători din an în an, în cari să se cînte de acestea". V. Alecsandri dorește și el „ca conservatorul să nu execute decît asemenea piese naționale" (*Anale*, V, p. 54—55). În chip cu totul capricios, Hasdeu se va opune la premierea culegerii lui Vulpian, pentru că, potrivit statutelor, ar fi premiabile numai lucrările de literatură și știință. Rămîne însă singur în părerea sa (*Anale*, VI, p. 44, 46).

[63] La concursul din 1884 s-au prezentat 4 colecții : a sublt. Al. Stoenescu „cuprinzînd 178 arii poporale românești vechi", a lui T. Oprescu, cu 100 de piese, un caiet anonim cu 100 de melodii și colecția Vulpian, cu 759 de piese. Se obiectează lui Vulpian că „cea mai mare parte a melodiilor adunate este lipsită atît de bas, cît și de însemnarea cuvintelor pentru cîntarea din gură. La toate împreună lipsește arătarea locului unde au fost auzite, la cele mai multe lipsește însemnarea dacă au mai fost publicate sau nu" (*Anale*, VI, p. 73—74).

[64] Comisia de premiere a fost alcătuită din B. P. Hasdeu, T. Maiorescu și V. A. Urechia. În aceeași ședință e respinsă de la premiul Năsturel colecția lui G. Dem. Teodorescu, la opoziția puternică a lui Hasdeu, și i se acordă numai un ajutor de 1 000 de lei (*Anale*, VIII, p. 140, 145, 146). Vezi părerile lui G. Musicescu despre colecția Vulpian la Gh. Ciobanu, *Culegerea și publicarea folclorului muzical român*, în „Revista de etnografie și folclor", 10, nr. 6, p. 564.

După 1900, o dată cu retragerea lui Hasdeu la Cîmpina, se instituie, treptat, o altă direcţie. Pe la începutul secolului se mai publică cîteva colecţii cu profil de corpus : *Insectele* (1903) şi *Legendele Maicii Domnului* (1904) ale lui Marian, la care se pot adăuga *Basme aromâne* (1905) ale lui P. Papahagi şi întrucîtva *Jocuri de copii* (1906, 1907, 1909) ale lui T. Pamfile, toate editate de Academie, dar lipsite de încercări comparative, prin referiri la variante străine, aşa cum preconizase Hasdeu. Cel căruia îi rămîne supravegherea orientărilor şi publicaţiilor despre cultura populară este Ion Bianu, mai cu seamă după decesul timpuriu al lui Marian. Academia alege în 1904 încă doi membri corespondenţi, E. Hodoş şi D. Dan[65] ; dar cel dintîi îşi va înceta activitatea folcloristică şi va rămîne departe de Academie, celălalt va da precădere lucrărilor istorice. Iniţiativa Academiei în a călăuzi cercetarea domeniilor necunoscute scade, fiind covîrşită de multiplele oferte ale etnografilor şi folcloriştilor răzleţi, pe care caută să le satisfacă.

Acum sînt lichidate de către Academie tendinţele mitologizante care au răzbătut pînă în primele decenii ale secolului nostru. Îndrumarea sănătoasă a dat-o un savant cu vederi largi. Acesta a fost Ioan Bogdan. Analizînd *Datinele şi credinţele poporului român*, prezentată la premiu de E. N. Voronca, Bogdan constată, în afară de neorînduiala uluitoare a materialului, că „a grupa datinele sau obiceiurile şi credinţele sau superstiţiile unui popor după nişte principii de clasificare mitologică este o încercare cu totul greşită cînd este vorba de unul din popoarele moderne”. Aceasta pentru că „marea majoritate a credinţelor unui popor modern nu sunt de origine mitică”, ci creaţii ulterioare. Bogdan întrevede o stratificare a lor, căci credinţele şi obiceiurile „conţin fără îndoială şi un element vechi păgînesc ; acesta nu este însă aşa de covîrşitor faţă de elementul creştinesc şi bisericesc sau faţă de elementul străin şi naţional ce s-au depus în cursul veacurilor asupra celor două mai vechi”. Un atare studiu trebuie să tindă a delimita şi defini ce este specific naţional : „Cele mai multe superstiţii sunt comune tuturor popoarelor europene şi cînd studiem superstiţiile la un singur popor, interesant este a se constata ce forme originale ia o anumită superstiţie la acest popor. Comparaţia cu alte popoare se impune de la sine”[66].

Concepţia lui Bogdan este împărtăşită şi de A. Bîrseanu, care va fi, alături de Bianu, referentul cel mai solicitat al studiilor şi colecţiilor de folclor.

Bîrseanu relevă în lucrarea *Studii în folclor* a aceleiaşi autoare orientarea mitologizantă nestrămutată. Voronca, „voind să dovedească romanitatea credinţelor noastre, a făcut prea mari concesiuni fantaziei”[67]. El tempereaza şi zelul lui A. Viciu prin omiterea studiului despre colinde, în care acesta susţinea, probabil, pe larg originea lor romană, afirmată incidental în prefaţa colecţiei sale[68]. Curentul mitologic de nuanţă latinistă era corectat substanțial în exagerările lui, și punctele de vedere vor fi mai apropiate de realitatea obiectivă, căci se va ține seama și de înrîuririle popoarelor vecine și conlocuitoare, cu strădania de a detecta și zestrea traco-dacică.

---

[65] Bianu îşi motiva propunerea : „Studiile de folclor şi de etnopsihologie, avînd pentru noi o deosebită însemnătate, cred că este bine ca Academia să distingă pe cei care se dedau lor cu stăruinţă şi cu pricepere” (*Anale*, XXVI, p. 197).

[66] *Anale*, XXVI (1903—1904), p. 430—431. El respinge de la premiere şi studiul lui T. D. Duţu, *Consideraţii critice* . . ., pentru că „autorul lor nu cunoaşte ştiinţa folclorului” şi în periodizarea textelor de doine nu are alt criteriu decît acela „că vechiu şi curat românesc este totdeauna ce e mai frumos în ele” (*ibidem*, p. 415).

[67] *Anale*, XXXIII (1910—1911), p. 202.

[68] A. Viciu, *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914, p. IX, X, 3, 19—20.

Academia propune cîteva teme — mai puține ca în perioada precedentă —, din care unele vor rămîne netratate. Se propun pentru premii subiectele : *Industria casnică la români; trecutul și starea ei actuală* (pe anul 1909), *Poezia poporală românească* („cuprinsul, stilul și versificația ei studiate în asemănările și în legăturile ei cu poezia românească cultă și cu poezia poporală a altor popoare, mai ales a celor vecine, cari au avut influență asupra culturii poporului românesc. Se va studia versificația românească poporală și artistică în comparație cu cea latină clasică, cu cea latină medievală și cu cea romanică" (pe anul 1910)[69]. Peste cîțiva ani sînt propuse pentru 1913 : *Studiu despre superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă* și *Cromatica poporului român*, iar pentru 1914 : *Arta religioasă și arta casnică la români* (cu excluziunea arhitecturii)[70]. În grija de a valorifica procedeele tradiționale de prelucrare a textilelor și de a preîntîmpina concurența industriei străine, Academia revine asupra acestei probleme și propune pentru 1915 subiectul : *Cari industrii casnice țărănești ale românilor s-ar putea încuraja și perfecționa și prin ce mijloace?*[71]. La aceasta se adaugă : *Istoria costumului la români pînă la 1821* pentru 1917 și *Frumosul în poezia populară românească* pentru 1918[72]. Dintre toate acestea numai trei — industria casnică, cromatica și superstițiile—vor fi tratate și publicate de Academie ; celelalte au fost împiedicate în bună măsură de izbucnirea războiului din 1914—1918.

Caracteristic pentru această perioadă este mulțimea apreciabilă de colecții care solicită sprijinul Academiei. În fața atîtor cereri, Academia aprobă în ședința din 13 martie 1908, la propunerea lui Bianu, o nouă serie de publicații, intitulată : *Din viața poporului român*[73].

În această serie vor apărea, din 1908 pînă în 1931, la abrogarea ei, 40 de volume, adică în medie două volume pe an, dacă se scad anii războiului și reorganizării (1917—1919). Ritmul cel mai intens e între 1908 și 1916, cînd în nouă ani sînt publicate 31 de volume. Dar seria este vădit inegală, atît ca sferă, cît mai ales ca nivel științific. Academia a neglijat — cu excepția chestionarului lui Hasdeu, în parte — să elaboreze o metodă de cercetare, de culegere la teren și de interpretare teoretică a faptelor și prin aceasta diletantismul a căpătat proporții nedorite.

Colecțiile și studiile publicate de Academie după 1906 au cuprinderea cea mai variată. Domină cele cu caracter regional. Unele se vor strădui să continue monografiile lui Marian. Pe primul loc se situează T. Pamfile, care poate fi considerat continuatorul operei lui Marian, deşi la un nivel mai modest. El încheie ciclul calendaristic prin *Sărbătorile de varî la români* (1910), *Sărbătorile de toamnă şi postul Crăciunului* (1914) şi *Crăciunul* (1914). Informaţia e mult mai firavă decît la Marian, el nu are decît un număr restrîns de corespondenţi, cei mai mulţi din Moldova. Spiritul de compilare e mai evident, problemele nu sînt tratate cu claritatea necesară, caracteristică lucrărilor lui Marian. Dacă se ţine seamă de condiţiile grele în care a lucrat, după terminarea obligaţiilor, adesea istovitoare, de ofiţer de cavalerie, realizările lui pot fi considerate extraordinare, prin cantitatea uriaşă de muncă depusă. Monografiile calendaristice sînt întregite de monografia lui C. Rădulescu-Codin şi D. Mihalache : *Sărbătorile poporului... Culegere din părţile Muscelului* (1909), iar ciclul familial de *Nunta în jud. Vîlcea* (1928) a lui G. Fira.

---

[69] *Anale*, XXVI, p. 169 ; XXVII, p.287. Bianu mai propusese și subiectul *Influența poeziei poporale asupra celei artistice*, sau un studiu asupra poeziei epice populare, dar se admite cel propus de Maiorescu : Elementul național în poezia lui Eminescu (*Anale*, XXVI, p. 228), care nu va fi însă tratat de nimeni.

[70] *Anale*, XXX, 1907—1908, p. 213, 221, 443—444 ; XXXI, p. 168.

[71] *Ibidem*, XXXI, p. 269. Și la tema despre cromatică, Academia ruga pe autor în același sens : „Va da părerea sa în ce privește ceea ce trebuie făcut, pentru ca pe viitor să se asigure păstrarea celor mai bune mijloace de vopsire din cele cunoscute în prezent, precum și ceea ce trebuie făcut spre a procura materii colorante, durabile, sau lînuri vopsite gata, sătencelor noastre (*Anale*, XXX, p. 444).

[72] *Anale*, XXXIV (1911—1912), p. 152, XXXV (1912—1913), p. 391.

[73] *Ibidem*, XXX, p. 213.

Cele mai numeroase monografii ale lui Pamfile încearcă să schiţeze o mitologie a poporului român, grupînd credinţele şi legendele referitoare la univers. Începutul îl făcuse I. Otescu cu lucrarea prezentată Academiei *Credinţele ţăranului român despre cer şi stele* (1906), elaborată pe baza răspunsurilor la un chestionar trimis de autor unor învăţători. În referatul său la secţiunea ştiinţifică, Şt. Hepites sublinia ,,că descrierea cerului pe constelaţiuni cunoscute de ţăranul român este foarte importantă de cunoscut, dacă nu ar fi decît pentru a ne da seama de închipuirea ce-şi face dînsul de bolta cerească''[74]. Monografiile descriptive ale lui Pamfile se înşiruie de la legendele cosmogonice la credinţele despre comori şi pămînt : *Povestea lumii de demult după credinţele poporului român* (1913), *Cerul şi podoabele lui după credinţele poporului român* (1915), *Văzduhul după credinţele poporului român* (1916), *Diavolul învrăjbitor al lumii* (1914), *Mitologie românească* : I *Duşmani şi prieteni ai omului*, II *Comorile* (1916), III *Pămîntul* (1924).

Un studiu de amplă sinteză e lucrarea premiată a profesorului Gh. F. Ciauşianu : *Superstiţiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi şi nouă* (1914). Deşi tratarea e eclectică şi cu insuficientă cunoaştere a mentalităţii arhaice, ea oferă o primă ordine în acest labirint stufos. Cea a lui Gorovei : *Credinţe şi superstiţii ale poporului român* (1915) nu e decît o grupare de material după criteriul alfabetic al temei, după modelul *Cimiliturilor* sale. Alături de cel extras din publicaţiile anterioare, o parte însemnată provine de la o mulţime de corespondenţi din judeţele României antebelice. Sînt înşiruite 4 549 de superstiţii, cu un singur adaos referitor la animale, pe baza unui chestionar de pe o arie mai restrînsă.

Celelalte monografii cu profil etnografic ale lui Pamfile se referă la ocupaţii şi medicina populară : *Industria casnică la români* (1910), *Cromatica poporului român* (1914), *Agricultura la români* (1913) şi *Boli şi leacuri la oameni, vite şi păsări...* (1911). Cu toate că ele tind să continue tradiţia hasdeiană de a trata monografic, ,,la români'', atari aspecte, ele nu sînt decît nişte înfăţişări descriptive fundate pe un număr prea mic de informaţii şi sondaje, esenţială fiind experienţa lui personală din Ţepu-Tecuci.

Academia a mai publicat un şir de colecţii de material folcloric. Datorită concepţiei puriste a lui Bianu, Bîrseanu şi a celorlalţi academicieni, aceste colecţii nu oglindesc cu fidelitate realitatea folclorică a epocii. O mulţime de bucăţi de provenienţă mai nouă, cu neologisme, cărturăreşti, sau bănuite a fi orăşeneşti, ca şi cele cu cuprins senzual, au fost excluse, fără să se menţioneze undeva întregul repertoriu existent sau consemnat de culegător. Prin aceasta se perpetua imaginea arhaică a satului tradiţional, în conformitate cu viziunea semănătoristă, în care totul este curat, idilic, model pentru oraşul corupt şi cosmopolit. Toate aceste colecţii au un caracter mai mult sau mai puţin local, materialul provenind fie dintr-o zonă mai restrînsă, fie chiar dintr-un singur sat.

---

[74] *Anale*, XXIX (1906–1907), p. 93.

Remarcabilă prin ţinuta ei ştiinţifică e : *Poezii populare din Maramureş* (1906) a lui Al. Ţiplea. Bianu o arăta a fi ,,demnă de toată atenţiunea, ea este scrisă cu pronunţarea locală, în forma în care se aude în Maramureş“[75]. Deşi Bianu afirma că Ţiplea ar fi avut ca model lucrările lui Weigand, este aproape cert că el s-a călăuzit după culegerea lui Gh. Alexici : *Texte din literatura poporană română* (1899), pe care se pare că l-a audiat la Budapesta. Culegerea lui Ţiplea se remarcă prin aceeaşi scrupulozitate ştiinţifică şi, dacă ea ar fi fost mai bogată, ar fi stat şi ca importanţă în fruntea colecţiilor maramureşene de poezie populară. Acesteia îi urmează colecţia lui Tit Bud, *Poezii populare din Maramureş* (1908), care reprezintă un vădit regres, sub toate aspectele, pînă la colecţia postbelică a lui T. Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului* (1925). Cîteva vor să înfăţişeze monografia folclorică a unui sat. Profesorul de latină P. Pîrvescu, în *Hora din Cartal* (1908), vrea să prezinte folclorul unui sat dobrogean, dar se opreşte în chip cu totul arbitrar la cîteva capitole — hora, cîteva datini, poveşti, cimilituri şi nunta — tratate în fugă, inegal, totul încadrat într-o viziune romanţată despre sat. Prin capitolul despre horă, lucrarea ar fi prima monografie coregrafică, dar descrierea dansurilor este atît de neprecisă şi de poetizată, încît nu poate constitui decît un document auxiliar pentru coregraf. Dintr-un singur sat provin colecţiile învăţătorului Al. Vasiliu din Tătăruşi-Paşcani : *Cîntece, urături şi bocete* (1909) şi cea publicată abia în 1928, după a doua refacere : *Poveşti şi legende*. Deşi au fost blamate de unii, mai cu seamă cea dintîi, ele redau cu destulă fidelitate repertoriul satului. Autorul repetă deplîngerea generală despre secătuirea sursei folclorice, ceea ce a adunat el părîndu-i-se ,,mai mult crîmpeie, părţi, rămăşiţuri" (*Prefaţă*). Restrînsă la un sat e şi colecţia postumă a lui C. Rădulescu-Codin : *Literatură, tradiţii şi obiceiuri din Corbii-Muscelului* (1929). Celelalte îmbrăţişează o cuprindere teritorială mai largă, care, de obicei, e întîmplătoare, căci aceasta nu corespunde unei zone folclorice delimitată prin caracteristicile ei. Ele conţin materiale din genuri şi specii diferite, exceptînd *Colinde din Ardeal* (1914) a lui A. Viciu. Sînt preţioase : *Hore şi cimilituri din Bucovina* (1910) a lui S. Fl. Marian, *Literatură populară* (1910) de N. Păsculescu, apoi *Culegere de folclor din jud. Vîlcea şi împrejurimi* (1928) a lui Ciauşianu-Fira-Popescu. Cea mai voluminoasă e colecţia lui T. Pamfile, *Cîntece de ţară* (1910), care e şi cea mai neştiinţifică. Ea păcătuieşte mai cu seamă prin neautenticitatea unor piese, poate rod al intervenţiei culegătorilor, căci materialul provine din locuri îndepărtate, pe care nu le-a străbătut Pamfile, care nu dă nici un fel de indicaţie asupra modului cum s-a închegat colecţia. Nu este exclusă nici intervenţia lui Pamfile, care la început folosea acest procedeu după cum se poate vedea din primele lui poezii populare publicate în *Şezătoarea* lui Gorovei, unde ,,întocmirea'' este vizibilă şi neîndoielnică.

---

[75] *Anale*, XXVIII (1905—1906), p. 239. Maiorescu se interesa în şedinţă ,,dacă ştiinţa filologică are semne corespunzătoare pentru sunetele notate de d-l autor al colecţiunii" şi Bianu expune sistemele lui I. Popovici şi Weigand care ar fi ,,incomplete şi lipsite de preciziune" şi relevă necesitatea de a avea ,,o grafie comună", fiindcă între filologi,,înţelegerea nu e deplină" (*ibidem*, p. 240).

Partea covîrşitoare a materialului folcloric publicat în această serie o alcătuieşte poezia populară. Cu toate acestea, Academia nu a neglijat nici muzica populară. Bianu a stăruit în repetate rînduri ca să se împlinească şi această lacună. În şedinţa secţiei literare din 8 mai 1910, după ce constata cu regret că colecţiile Ţiplea şi Bud au fost publicate ,,fără să fie însoţite de ariile cu cari se cîntă'', Bianu sublinia ,,că o mare scădere a colecţiilor de poezie populară, făcute la noi pînă acum, este tocmai lipsa aproape completă a ariilor, şi de aceea a stăruit pe lîngă culegători ca în publicaţiunea specială a Academiei să se facă un început de adunarea şi a acestei părţi atît de preţioase din manifestările sufleteşti ale poporului'' [76]. În urma acestor stăruinţe, colecţia lui P. Pîrvescu este însoţită de 63 de melodii de dans, notate de C. M. Cordoneanu. Deşi se arată că acestea au fost înregistrate la fonograf, totuşi, după constatările muzicologilor, notarea e sumară, ca după auz, fără minuţiozitatea pe care o poate oferi descifrarea documentului sonor. *Cîntece, urări şi bocete* a lui Vasiliu are de asemenea 43 de melodii, notate de Sofia Teodoreanu, informator fiind însuşi culegătorul, iar monografia despre Corbi, întocmită tot în această vreme, cuprinde 24 de melodii, notate de I. Mărtoiu.

Bianu cere lărgirea investigaţiilor muzicale şi obţine un fond de la Academie pe care îl pune la dispoziţia lui T. Brediceanu, pentru ca acesta, ajutat de preotul I. Bîrlea, să cerceteze Maramureşul, ,,ţinut atît de interesant şi aşa de puţin cunoscut'', ,,spre a culege ariile cîntecelor''[77]. Colecţia a fost alcătuită, dar publicarea ei a întîrziat pînă în 1957.

Nivelul ştiinţific al acestor notaţii după auz era cu totul nesatisfăcător din cauza caracterului lor prea sumar. Bianu semnala că ,,notarea unora este însă slabă, după cum spun cei competenţi''. De aceea el sprijină cu toată căldura publicarea folclorului cules de B. Bartók de la românii transilvăneni, colecţia acestuia fiind ,,o adevărată comoară adunată în cele mai bune condiţiuni''. Anume B. Bartók oferise în primăvara anului 1910, prin D. G. Kiriac, colecţia sa ca să fie publicată de Academie. Kiriac relevă secţiei literare minuţiozitatea ştiinţifică a colecţiei Bartók, arătînd că ea ,,este făcută cu multă competenţă şi seriozitate''. Toţi membrii secţiei literare susţin publicarea colecţiei Bartók, cu excepţia lui D. Zamfirescu, care, afirmă că ,,se exagerează valoarea poeziei poporale şi a melodiilor ei'' şi nu vede interesul ,,de a se culege şi tipări de sute de ori acele poezioare naive şi de multe ori de cuprins sărac, cîntate pe o melodie de acelaşi fel''[78].

În acelaşi timp, secţia literară, după încheierea discuţiilor în şedinţa din 18 mai 1910, decide să-i acorde lui Kiriac un fond anual de 1 000 de lei ,,spre a organiza culegerea ariilor și cîntecelor populare românești din toate părțile"[79]. Această hotărîre este actul de întemeiere a arhivei noastre de folclor muzical și Kiriac devine consilierul muzical solicitat de Academie în toate problemele muzicii populare.

---

[76] *Anale*, XXXII (1909—1910), p. 284—285, Bianu considera muzica „partea cea mai sentimentală a poeziei poporului" *(ibidem*, p. 296).

[77] *Ibidem*, p. 285.

[78] Vezi toată discuţia în *Anale*, XXXII, p. 169, 173, 269, 295, 299.

În anul următor, Bartók anunță Academiei, prin Kiriac, că oferă spre publicare 888 de melodii : 350 din Bihor, 98 din Banat (Torontal), 110 din Cîmpia Transilvaniei (Gherla-Cluj) și 330 din Munții Apuseni (Cîmpeni, Abrud, Zlatna și împrejurimi). El crede mai nimerit ,,să se facă monografii folcloristice muzicale", din cuprinsul unui ținut, ,,din cari să se poată vedea caracterul muzical al acestei părți din țară, un fel de dialect (jargon) muzical" și propune la început Bihorul. Academia acceptă, restituind jumătate din cheltuielile de deplasare, după propunerea lui Bartók[80], și *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor* vor fi publicate în 1913. În același timp, Kiriac arată că e ocupat cu alte munci și cere ca fondul de 1 000 de lei să fie amînat și contopit cu cel din anul viitor, cînd se va deplasa pentru culegeri[81].

Kiriac va supraveghea și culegerea modestă din 1913 a învățătorului Gh. Fira, *Cîntece și hore* (1916), alcătuită aproape numai din material oltenesc. Izbucnirea războiului mondial împiedică pe Kiriac și Brediceanu ,,să urmărească adunarea de arii poporale", precum și publicația colecției maramureșene a lui Ioan Bîrlea, ,,însoțită de culegeri de arii făcute de dnii B. Bartók și T. Brediceanu", aprobată încă din 1914[82].

În seria *Din viața poporului român* au fost publicate și cîteva colecții de basme, snoave și legende. În afară de cea amintită, a lui Vasiliu, mai apar : *Legende, tradiții și amintiri istorice* (1910) și *Îngerul românului* (1913) ale lui C. Rădulescu-Codin, *Vremuri înțelepte* (1913) și *Cuvinte scumpe* (1914) ale lui D. Furtună și culegerea modestă de legende, *Strigoii* (1929), a lui N. I. Dumitrașcu. Cea mai valoroasă este *Îngerul românului* — nu atît prin dimensiunile ei, cît prin acuratețea științifică a materialului. C. Rădulescu-Codin a înțeles importanța variantelor și de aceea consemnează în mai multe rînduri diferențele pe care le prezintă acestea față de cea publicată în întregime. Narațiunile sînt redate în stilul culegătorilor, care încearcă să folosească limba populară, dar rezultatul este o pastișă puțin artistică.

Perioada postbelică ridică noi probleme în cercetarea patrimoniului popular. Se grămădise mult material folcloric prin ceea ce publicase Academia, apoi alte edituri și feluritele periodice de pretutindeni, mai cu seamă din Transilvania. Cercetarea lui devenise o imposibilitate în atari condiții și se impuneau măsuri hotărîte de a aduce o ordine în aceste maldăre. Necesitatea instituirii unei ordine o simțise și Delavrancea în ședința din 23 mai 1915, cu prilejul referatului despre colecția de lirică populară a lui Iosif Popovici :

---

[79] *Anale*, XXXII, p. 300.

[80] *Ibidem*, XXXIII (1910—1911), p. 191—192.

[81] *Ibidem*, p. 192. ,,Promit însă de pe acum că de la 1 oct. voi începe I-a culegere, anume partea privitoare la melodiile cu caracter semi-religios : *colinde, cîntece de stea și altele*, care lucrare socotesc că o voi putea termina în aprilie anul viitor", încheia Kiriac (*ibidem*). Culegerea va începe-o însă abia în 10 august 1910 cu fonograful Edison și recolta lui, încheiată în 9 septembrie 1927, este destul de modestă (G. D. Kiriac, *Cîntece populare românești*, București, 1960, p. 5), însumînd 170 de melodii.

[82] *Anale*, XXXVI (1913—1914), p. 138 ; XXXVII (1915—1916), p. 111.

,,Pînă nu ne vom hotărî să facem... un studiu, printr-o anumită comisiune, asupra materialului folcloristic strîns și publicat de Academia Română și de particulari, nu ne vom putea pronunța cu destulă competință și seriozitate asupra diferitelor culegeri''[83]. Cel care se va strădui să aducă ordine și să instaureze un plan de cercetare va fi Ovid Densusianu, care criticase încă înainte de război felul cu totul necorespunzător în care se adunau și se publicau producțiile folclorice. Ales academician în locul lui Delavrancea, el pășește cu hotărîre la realizarea acestui plan, pe care îl anunță Academiei în 1919 și îl expune în ședința din 27 mai 1920, cu unele întregiri în 27 mai 1924.

Ca orientare generală, Densusianu cere să se dea atenție și folclorului ,,de actualitate'', așa cum înfăptuise el încă din 1906 (*Graiul nostru*), precum și în monografia *Graiul din Țara Hațegului* (1915) și demonstrase teoretic în 1909 în prelegerea *Folclorul cum trebuie înțeles*.

El preconizează apoi cercetarea regiunilor puțin explorate, ,,ca Maramureșul, nordul Transilvaniei, Basarabia, Dobrogea și multe ținuturi aromâne'', prin ,,misiuni speciale''. În afară de culegerile celor ,,bine pregătiți'', Densusianu arată că și răspunsurile la *chestionare* sînt ,,folositoare'', după cum ,,au dovedit chestionarele întreprinse de Hasdeu și N. Densusianu''. Culegerea și publicarea materialului trebuie ,,să se facă după norme științifice de transcriere''.

Va trebui apoi să se înființeze o *Arhivă de folclor* ,,pe lîngă Academie, care va permite într-o zi să publice o *Enciclopedie a folclorului român*, cum și un *Atlas folcloric*, care să arate repartizarea geografică a unor motive din creațiunile noastre populare''. Densusianu propune apoi ca celălalt material din periodice ,,să fie adunat într-o culegere într-un fel de corpus''. Vor fi necesare și unele studii ,,*mai ales comparative*''[84]. Peste patru ani, Densusianu mai adăuga necesitatea unor monografii regionale, tocmai pentru a putea urmări în adîncime fenomenele folclorice. Trebuie ,,să se cerceteze regiuni restrînse și să se urmărească foarte de aproape motivele folclorice circulînd acolo, după un chestionar ce ar urma să fie pus la îndemîna cercetătorilor. Progresiv s-ar putea exploata astfel întreg domeniul nostru... S-ar ajunge astfel să se fixeze circulația motivelor folclorice și cu timpul să se dea acel *Atlas folcloric*'', care, alături de unul lingvistic, va fi de real folos cercetătorilor. Densusianu mai preconizează ,,și alcătuirea unui *Repertoriu* sau *Atlas etnografic*, care să completeze pe celelalte două, pentru că filologia, folclorul, etnografia nu pot fi despărțite și numai din colaborarea lor poate ieși mai multă lumină în limpezirea unor probleme'' [85].

Secțiunea literară însărcinează pe Densusianu cu executarea acestui plan și cu supravegherea lucrărilor, începînd cu adunarea materialului ,,din reviste și ziare''. Colecțiile nepublicate vor rămîne ca fond de arhivă[86].

---

[83] *Anale*, XXXVII, p. 222.

[84] *Ibidem*, XL (1919–1920), p. 154–155.

[85] *Ibidem*, XLIV (1923–1924), p. 87–88.

[86] *Ibidem*, XL, p. 155.

Prin studenţii săi, Densusianu începe copierea materialului din periodice, dar operaţia este întreruptă din lipsă de fonduri[87].

Exigenţa e sporită şi faţă de noile volume publicate de Academie. Seria *Din viaţa poporului român* nu e curmată încă, dar se publică foarte puţin. Sînt date la lumină cele care sînt alcătuite cu rigurozitatea preconizată de Densusianu : *Graiul şi folclorul Maramureşului* (1925) de Tache Papahagi şi *Folclor din jud. Buzău* (1928) de N. Georgescu-Tistu. Abia în 1931 apare ultimul volum, *Descîntecele Românilor*, al lui A. Gorovei, un corpus al descîntecelor noastre, cu bibliografia tipurilor distribuită geografic, pentru a înfăţişa totodată şi aria de răspîndire. Dacă Gorovei ar fi indicat şi practica, obiectele şi modalitatea de la diferitele boli şi acţiuni, lucrarea ar putea fi un model de urmat şi pentru alte domenii ale culturii populare.

În 1929, Ion Muşlea arăta Academiei, prin S. Puşcariu, în sensul planului preconizat de O. Densusianu, necesitatea înfiinţării *Arhivei de folclor*. În acel raport, Muşlea, plecînd de la faptul că Academia nu dă „directive de culegere”, arată că cercetarea e inegală, „se neglijează partea de superstiţii, obiceiuri juridice şi chiar poveştile”, precum şi unele provincii. În genere, „nu ştim bine ce s-a cules şi ce nu”. În atare situaţie, continuarea seriei *Din viaţa poporului român*” ar fi o greşeală. Ar însemna să publicăm de atîtea ori variante de mult cunoscute şi fără nici o valoare ştiinţifică din punct de vedere folcloric”. Sarcina *Arhivei de folclor* ar fi tocmai păstrarea şi selecţionarea spre publicare a acestui material, activînd cu ajutorul unui „corp de corespondenţi devotaţi şi siguri”. Ea se va ocupa şi cu studierea acestui material[88]. Ca urmare a memoriului, secţia literară a Academiei decide în 27 mai 1930 înfiinţarea *Arhivei de folclor*, sub direcţia lui I. Muşlea, afiliată Muzeului limbii române şi supravegheată de S. Puşcariu. În acelaşi an propune la un premiu pe 1931 subiectul : *Îndrumări pentru culegerea folclorului românesc*[89]. De altfel, Academia continuă promovarea studiilor despre cultura populară, anunţînd la premiere un şir de subiecte : *Viaţa păstorească la români* (pe 1922, dar nu se va prezenta nici o lucrare, şi Densuşianu va trata parţial tema în *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*) ; *Contribuţiuni la studiul etnografic al ţiganilor din România* (pe 1929) ; *Fîntînele după credinţele poporului român, studiul folcloristic* (pe 1930) ; *Îndrumări şi chestionar pentru monografia lingvistică sau etnografică a unei comune* (pe 1928) ; *Folclorul din regiunea Codrului din Basarabia, cu transcriere fonetică a textelor* (pe 1932) ; *Ţăranul în literatura română* (pe 1934) ; *Balada*

---

[87] Din informaţiile primite de la I. Muşlea au fost copiate poeziile populare din următoarele periodice : „Revista critică literară” (I–IV), „Familia” (II–VIII, X–XI, XVIII–XXV), „Gutinul” (1889–1890), „Şezătoarea săteanului” (1,3–5,8–10), „Floarea darurilor” (1907), „Convorbiri literare” (I–V, X–XI, XIV–XIX, XXII–XXVIII, XXX–XXXIII, XXXVII–XLIV, XLIX), „Gazeta Transilvaniei” (1871, 1877, 1882, 1884–1887, 1897–1901), „Gazeta săteanului” (V), „Tribuna” (1907), „Gazeta poporului” (1883, 1886–1887), „ Tribuna poporului” (I–IV, 1901–1905), „Timişiana” (1885), „Columna lui Traian” (1877, 1883) şi „Traian” (1869–1871, 1873, 1882).

[88] *Memoriul I al lui I. Muşlea către S. Puşcariu pentru a fi prezentat Academiei*, 1929, în Arhiva de folclor — Cluj.

[89] *Anale*, L (1929–1930), p. 148, 300.

populară română în Banat (pe 1935) ; *Folclorul unui sat* (pe 1943) ; *Sentimentul religios în poezia populară* (pe 1946) şi *Folclorul unui sat de munte* (pe 1946). Subiectele anunţate nu dau roadele aşteptate, cele mai multe rămînînd neabordate, se premiază o singură lucrare din tematica folclorică anunţată[90].

Activitatea Arhivei de folclor s-a înfăptuit cu concursul unor „stipendiaţi'' — cadre didactice universitare, studenţi etc. Cercetările acestora au avut, de obicei, un profil monografic, explorînd unele zone folclorice aproape necercetate : Ţara Oaşului, Valea Almăjului, Valea Gurghiului, Munţii Apuseni, Beiuşul, Dobrogea, Ugocea, Botoşani, Dorohoi etc. Din ele au rezultat mici monografii folclorice, aproape toate publicate în *Anuarul Arhivei de folclor*, I—VII (1932—1945). Ele se remarcă prin ţinuta ştiinţifică aleasă şi tratarea sobră a problemelor, continuînd linia impusă de Densusianu prin *Graiul din Ţara Haţegului*, dar numai în latura ei folclorică. Dar cele nai numeroase anchete au fost realizate prin ajutorul corespondenţilor recrutaţi dintre cărturarii săteşti. În scurtă vreme, Arhiva de folclor şi-a creat o întinsă reţea de asemenea corespondenţi, care însumează 875 de folclorişti, din care o treime erau învăţători şi elevi ai şcolilor normale. Repartizarea regională acoperea întreg teritoriul ţării : 416 din Transilvania, 232 din Moldova şi 227 din Muntenia şi Oltenia[91].

Munca acestora a fost îndrumată prin instrucţiuni limitate la o temă circumscrisă prin chestionar, pentru a înlătura alunecările în amatorism şi divagaţii. Materialul obţinut era răspunsul la un anumit chestionar, dar de cele mai multe ori el venea şi din iniţiativa corespondenţilor, mai cu seamă folclor poetic.

Rînd pe rînd au fost difuzate 14 chestionare în următoarea ordine cronologică : calendarul poporului din ianuarie-februarie ; obiceiurile de vară ; animalele în credinţele şi literatura poporului ; obiceiurile de primăvară ; credinţe şi povestiri despre duhuri, fiinţe fantastice şi vrăjitoare ; naştere, botez, copilărie ; calendarul poporului din octombrie-decembrie (şi şezătoarea) ; pămîntul, apa, cerul şi fenomenele atmosferice după credinţele şi povestirile poporului ; moarte şi înmormîntare ; casa, gospodăria şi viaţa de toate zilele (credinţe, obiceiuri şi povestiri) ; nunta ; obiceiurile juridice ; semne şi prevestiri ; Crăciunul[92].

Chestionarele sînt orientate spre cuprinderea vieţii spirituale a poporului, a obiceiurilor şi a credinţelor, domeniu deficitar, semnalat de I. Muşlea la înfiinţarea Arhivei. Răspunsurile la aceste chestionare completează informaţiile obţinute în cele 20 de volume cu răspunsurile la chestionarele lui Hasdeu şi monografiile descriptive ale lui Marian şi Pamfile, oferind o imagine aproape completă a culturii spirituale populare. Au mai fost difuzate şi unele „circulare'' referitoare la cîte o problemă de amănunt.

---

[90] Cu premiul C. R. Codin e distinsă lucrarea *Mana în folclorul românesc* a lui Gh. Pavelescu în mai 1946 (*Anale*, LXV, p. 274—275).

[91] I. Taloş, *Arhiva de folclor a Academiei Române*, comunicare ţinută în martie 1966 la secţia de etnografie şi folclor din Cluj, p. 5.

[92] v. *Raport anual* la sfîrşitul fiecărui volum al „Anuarului'', I—V (1932—1939) şi *Prefaţă* la vol. VI, VII (1942, 1945).

An de an, Arhiva s-a îmbogăţit cu noi colecţii. Alături de vechile colecţii[93], noile culegeri constituie un patrimoniu de mare importanţă pentru cunoaşterea culturii populare. Pînă în 1948, Arhiva s-a îmbogăţit cu 1 244 de colecţii, cele mai multe răspunsuri la chestionarele amintite. Acestea provin de pe întreg cuprinsul ţării, cele trei provincii fiind reprezentate aproape în aceeaşi proporţie : 520 din Transilvania, 407 din Moldova şi 234 din Muntenia şi Oltenia, restul colecţiilor avînd cuprins miscelaneu[94]. Colecţiile Arhivei sînt inegale ca întindere şi rigurozitate metodologică. Unele au dimensiunea unor caiete şcolare, altele se ridică la amploarea unui volum. Parte din corespondenţi au dat răspunsuri mai sumare, dar alţii au realizat lucrări ce pot satisface exigenţele oricărei cercetări. Ceea ce a fost redactat cu conştiinciozitate pe linia indicaţiilor din chestionar dovedeşte că şi nespecialiştii, cînd sînt îndrumaţi, pot realiza lucrări cu valoare ştiinţifică. Materialul cules, inventariat şi păstrat cu grijă, este uşor de consultat cu ajutorul unui fişier tematic pe probleme, lucrat cu minuţiozitate de bibliograf expert în cultura populară. Arhiva de folclor oferă un model de organizare în acest domeniu.

Una din realizările de seamă ale Arhivei a fost şi bibliografia folclorului românesc din publicaţiile contemporane. Începută în mod ştiinţific încă în coloanele ,,Dacoromaniei'', ea este continuată în chip susţinut de directorul Arhivei şi colaboratori, oferind cercetătorilor un instrument de lucru indispensabil. Prin colecţiile adunate, prin studiile de rigurozitate ştiinţifică şi prin bibliografia folclorului publicate în cele 7 volume ale *Anuarului*, care a înlocuit seria *Din viaţa poporului român*, *Arhiva de folclor* a înscris o nouă etapă în dezvoltarea etnografiei şi folcloristicii româneşti, pe linia culmilor tradiţiei ştiinţifice româneşti în acest domeniu.

---

[93] Printre cele mai valoroase semnalăm colecţiile : Gh. Sion (balade din Vaslui), I. C. Hintz (4 volume cu poveşti româneşti traduse în germană), M. Pompiliu (din Bihor), M. Gaster (descîntece din manuscrise vechi), Şt. Cacoveanu (poveşti din zona Aiud-Blaj), I. Bianu (*Colinde şi obiceiuri din Făget*) ; A. Gorovei (cimilituri, corespondenţă), I. Popovici (*Poezii lirice din Banat*) etc. Menţionăm şi culegerea lui Pavel Dan, *Obiceiuri şi credinţe, literatură din Tritenii de jos*. Au mai fost prezentate Academiei numeroase colecţii, care nu au fost nici publicate, nici păstrate în fondul Arhivei de folclor. În *Anale* am întîlnit menţionate următoarele colecţii din această categorie : At. Marienescu, *Novăceşti* (II, 275) ; colecţie din Mehedinţi (IV, 53) ; Al. Stoenescu, *178 arii poporale* ; T. Oprescu, *Colecţiune de cîntece naţionale ; Cîntă aşa precum vorbeşti* (VI, 73) ; I. Pop.-Reteganul, *5022 poezii populare* (XIII, p. 7) ; I. Pop-Reteganul, *Datine şi credinţe populare* (XIV, p. 152) ; T. Bălăşel, *Poezii poporale* (XVI, p. 42) ; I. Pop-Reteganul, *43 basme* (XVII, p. 190) ; V. A. Forăscu, *654 proverbe* (XVIII, p. 206) ; D. P. Lupaşcu, *Poeziele şi satirele ţăranului român* (*ibidem*, p. 209) ; Ioan Petranu, *Poezii poporale* (XX, p. 93) ; T. Dragu şi D. Drăghicescu, *Colecţiune de descîntece* (XXI, p. 204) ; Dobre Ştefănescu, *Poezii poporale* (XXXII, p. 222). Se pare că aceasta e colecţia achiziţionată prin 1957—1958 de Institutul de etnografie şi folclor) ; A. Viciu, *Flori de cîmp* — doine şi strigături, bocete, balade cimilituri etc. ; A. Filimon, *Obiceiuri, credinţă deşartă, descîntece şi farmece*, apoi : *Balade, poveşti în versuri şi poveşti în proză*, amîndouă din Maramureş (XXXVI, p. 236) ; T. Pamfile, *Dragostea în datina tineretului român* (XLI, p. 138) ; E. N. Voronca, *Animalele în poveşti* (L, p. 136) ; I. N. Dumitraşcu, *Poezii populare* (*ibidem*, p. 147).

[94] După statistica tematică, colecţiile se grupează astfel : Crăciun : 132 ; ianuarie-februarie : 143 ; primăvară : 136 ; vară : 119 ; octombrie-decembrie : 42 ; şezătoare : 14 ; naştere : 74 ; nuntă : 51 ; moarte şi înmormîntare : 58 ; obiceiuri juridice : 11 ; cosmologie şi meteorologie : 48 ; casa : 34 ; animale în credinţe şi poveşti : 50 ; duhuri, fiinţe fantastice şi vrăjitoare :76 ; alte datine şi credinţe : 33 ; semne şi prevestiri : 6 ; focuri şi focul viu : 10 ; medicină populară : 2 ; culesul viilor : 4. *Colecţii folclorice*. Descîntece : 60 ; paparudă : 10 ; colinde : 56 ; basme : 25 ; snoave : 52 ; legende : 10 ; balade : 33 ; cîntece şi strigături : 123 ; Bocete : 12 ; ghicitori :19 ; proverbe : 3 ; dansuri : 1 ; colecţii cu profil monografic : 36.

Îndată după terminarea războiului, Academia lărgeşte planul de cercetare folclorică pentru a include şi celălalt element sincretic, melodica poeziilor. Pentru a da un nou avînt cercetărilor ştiinţifice şi pentru a răspunde sarcinilor grele ale refacerii după războiul antifascist, se creează în cadrul Academiei Consiliul naţional de cercetări ştiinţifice. Comisia de folclor, alcătuită din M. Sadoveanu, Th. Capidan, Şt. Ciobanu şi D. Caracostea, iar ca membru cooptat I. Muşlea[95], în care mai sînt cooptaţi în anul următor C. Brăiloiu, P. Caraman, I. Diaconu, Al. Rosetti şi Şiadbei[96], este instituită pentru a da un nou impuls cercetărilor folclorice. D. Caracostea, preşedintele comisiei, prezintă un plan vast de realizare a unui corpus al folclorului nostru. Necesitatea, simţită încă de multă vreme, ,,de a aduna într-o ediţie naţională întregul patrimoniu al literaturii noastre'' a devenit, subliniază D. Caracostea, ,,un imperativ al vremurilor de azi''[97].

La alcătuirea acestui corpus trebuie să se înceapă cu genurile şi speciile versificate care ,,au mai multă însemnătate artistică şi etnică''. Cea mai importantă este socotită a fi balada, pe care Caracostea o studiase în decursul deceniilor şi pe care o socotea ,,a doua mare instituţie de artă a poporului român''[98]. Alcătuirea corpusului baladei noastre necesită, în primul rînd, întocmirea unei bibliografii care să inventarieze întreg materialul ,,împrăştiat în cea mai mare parte în periodicele noastre''. Această bibliografie trebuie să fie însă ,,analitică pe motive şi pe tipuri'', deoarece titlurile variantelor ,,variază de la colecţie la colecţie şi adesea sub acelaşi titlu se dau balade cu felurit conţinut''. În felul acesta, tipologia şi bibliografia se îngemănează în chip firesc, ca o consecinţă a specificului artei folclorice. Tipologia baladei trebuie să conţină tipurile baladelor noastre — ,,sunt cel puţin 200 de tipuri'' —, apoi subtipurile acestora. Ediţia ştiinţifică a corpusului nu poate cuprinde toate variantele, aceasta fiind ,,o imposibilitate'', şi se vor publica numai acelea ,,care dau mărturie despre existenţa unui tip şi au o valoare de expresivitate''. Pentru clasificarea tipurilor literare, Caracostea propune un sistem care pleacă de la ,,un principiu de diviziune social'', dedus din raporturile dintre eroi. Acest sistem totalizează 12 grupe.

Paralel cu tipologia literară, se impune în chip firesc tipologia melodiilor baladei, deoarece ,,corpul viu al baladei noastre este nedespărţit de un anumit fel de a zice, un recitativ acompaniat parţial de muzică''. Pentru aceasta solicită colaborarea lui C. Brăiloiu, ales membru corespondent [99], şi a elevilor acestuia. Lucrarea va rămîne însă neterminată.

*

Reorganizarea Academiei în toamna anului 1948, în cadrul planului de măsuri revoluţionare în vederea construirii socialismului în patria noastră, a creat condiţii vădit superioare celor din trecut pentru cercetarea patrimoniului popular. Mijloacele de investigaţie cresc considerabil. Academia Republicii Socialiste România a înfiinţat o sumedenie de institute de cercetări, pentru a cuprinde toate domeniile științei. Institutul de istoria artei cuprinde și o secție care cercetează arta populară în înțeles restrîns (arhitectură, port etc.). Institutul de istorie literară și folclor a desfășurat o activitate publicistică apreciabilă, aducînd contribuții valoroase la cunoașterea folclorului și folcloristicii noastre. Cele mai multe lucrări sînt monografii despre unii folcloriști și etnografi de seamă din trecut : D. Cantemir, frații Schott, Hasdeu, G. Dem. Teodorescu, E. Sevastos, S. Fl. Marian, T. Burada, T. Pamfile etc.[100]. Alături de acestea se înscriu și o seamă de articole despre unele specii folclorice, mai cu seamă despre basmul popular, studiat și de G. Călinescu în lucrarea mai întinsă *Estetica basmului*.

---

[95] *Anale*, LXV, p. 383.

[96] *Academia Română, Buletinul informativ, ştiinţific şi administrativ*, I (1948), p. 44.

[97] *Ibidem*, p. 137.

[98] *Ibidem*.

[99] *Ibidem*, p. 138—143. După ce, la propunerea lui D. Caracostea, în secţia literară C.

Institutul de folclor, tutelat de Ministerul Culturii pînă în 1962, cînd este afiliat Academiei, își desfășoară cercetarea numai asupra domeniului folcloric. Pentru întîia dată în țara noastră ia ființă o instituție care se străduiește să cuprindă folclorul în toate aspectele lui sincretice : literar, muzical și coregrafic. Din 1963, institutul este lărgit cu încă o secție, de etnografie, care se ocupă cu cercetarea culturii materiale și spirituale populare.

O sarcină de primă importanță era explorarea repertoriului folcloric cu toate genurile și speciile lui, consemnate în modul lor firesc de manifestare sincretică. Alături de continuarea culegerilor de poezie și muzică se inițiază primele culegeri de proză epică, în forma ei autentică, și primele culegeri științifice de dansuri populare. Cercetarea științifică a dansului a fost posibilă numai după ce s-a creat un alfabet coregrafic, destul de simplu, cu care poate fi notată mișcarea pașilor chiar în timpul dansului [101]. Pentru notarea minuțioasă a tuturor mișcărilor s-a adoptat sistemul Laban-Knust, devenit alfabet coregrafic internațional. Culegerile la teren s-au străduit să cutreiere și „petele albe" ale teritoriului, fără a putea fi încă lichidate în întregime.

În urma acestor culegeri, fondul folcloric al arhivei Institutului a atins proporții remarcabile. La cele 30 000 de piese înregistrate pe vreo 10 000 de cilindri de fonograf de C. Brăiloiu și elevii lui și la cele aproximativ 10 000 de melodii de pe 3 000 de cilindri de fonograf culese de G. Breazul și colaboratori s-au adăugat, între 1949 și 1965, încă o dată pe atîtea piese. Arhiva din București posedă peste 80 000 de piese înregis-

---

Brăiloiu fusese ales membru corespondent, în ședința din 30 mai 1946, G. Enescu arată în propunerea citită că Brăiloiu a fost ales de secția literară pentru studiile sale temeinice, mai cu seamă cele despre balade și bocete și pentru că „a alcătuit o bogată arhivă muzicală, probabil cea mai bogată de pe continent ... Prezența sa în Academia Română este necesară și pentru că d-sa este indicat să colaboreze la acel corpus, pe care Academia Română este chemată să-l alcătuiască și care alături de sistematizarea materialului folcloric, publicat timp de un secol în periodicele noastre, se cuvine să aibă și aspectele lui muzicale" (*Anale*, LXV, p. 312). În anul următor, la propunerea lui D. Caracostea, este ales membru corespondent și I. Mușlea.

[100] Vezi amănuntele în articolul : *Cinsprezece ani de activitate a Institutului de istorie literară și folclor*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" XII (1963), nr. 1—2, p. 11 și urm., apoi D. Simonescu, *Metodica și mijloacele muncii științifice în istoria literară română și în folclor*, în „Limbă și literatură", 6 (1962), p. 36—43.

[101] Vezi prezentarea lui în „Revista de folclor", I (1956), II (1957), nr. 1—2, făcută de V. Proca-Ciortea.

trate la fonograf şi magnetofon, iar cea a secţiei de etnografie şi folclor din Cluj încă alte 15 000 de piese [102], cele mai multe pe bandă de magnetofon. La acestea se adaugă fondul notaţiilor după auz de 8 129 de piese în Bucureşti şi 17 000 [103] la Cluj. Fondul naraţiunilor populare culese după 1950 se apropie de 5 000 de poveşti şi povestiri, din care 2 500 la Bucureşti[104], precum şi kinetogramele a peste 2 200 de dansuri de pe întreg teritoriul şi vreo 300 de dansuri filmate. Alături de acestea, cele două arhive posedă şi materialul informativ alcătuit din : descrierea unor obiceiuri şi prilejuri folclorice, fişe de repertoriu, de frecvenţă, de observaţie directă, de instrumente populare etc., precum şi texte poetice fără melodie [105]. Aceasta reprezintă o zestre naţională considerabilă. Tezaurul manuscris, alcătuit din cele 20 de volume masive ale răspunsurilor la chestionarele Hasdeu, din cele 1 250 de colecţii ale Arhivei de folclor din Cluj şi din fondul arhivei Institutului de etnografie şi folclor şi a secţiei Cluj, oferă cercetătorului un material de importanţă capitală pentru cunoaşterea culturii populare, primele două fonduri mai cu seamă asupra culturii spirituale — credinţe şi obiceiuri — cel din urmă referitor cu precădere la materialul folcloric : literar, muzical şi coregrafic. E greu de făcut o evaluare statistică, dar se pare că există cu mult mai mult material etnografic şi folcloric nepublicat decît publicat ; cît priveşte domeniul etnografic, muzical şi coregrafic, fără îndoială că cel din arhive depăşeşte considerabil în cantitate ceea ce s-a publicat pînă acum.

Institutul de etnografie şi folclor a abordat şi cercetarea monografică intensă în vederea alcătuirii acelui corpus al folclorului care a fost de atîtea ori reluat şi abandonat. Modalitatea de alcătuire era sau cea după criteriul speciei folclorice, sau după criteriul zonal. S-a ales cel din urmă din mai multe considerente. Redactarea unui corpus pe specii se izbea de dificultatea că materialul cules, deşi impresionant în totalitatea lui, nu acoperea în chip satisfăcător toate zonele ţării, mai era încă nevoie de culegeri susţinute, care ar fi necesitat un timp mai îndelungat. Prin limitarea la o zonă se puteau studia mai bine relaţiile dintre condiţiile de viaţă şi cultura populară, modul divers în care cele dintîi se răsfrîng asupra mentalităţii şi repertoriului folcloric. De asemenea, prin restrîngerea la o zonă, se puteau urmări cu mai multă claritate legăturile sincretice dintre poezie, muzică şi dans. Într-o atare cercetare, şi experimentul folcloric se putea încerca în chip mai variat şi mai plin de învăţăminte. Ea oferea posibilitatea unei cunoaşteri mult mai adînci a realităţilor folclorice, şi mai cu seamă a legilor folclorului văzute în conexiune cu cele ale realităţilor economice şi sociale.

Cîteva colective alcătuite din filologi, muzicologi şi coregrafi au cercetat monografic Muscelul, Ţinutul Pădurenilor, Năsăudul, Cîmpulungul moldovenesc, Oltenia subcarpatică etc. Cercetarea a fost orientată în două direcții metodologice. Ea țintea mai întîi, pe plan orizontal, să cuprindă întreg repertoriul folcloric, cu tendința de detectare a acestuia pînă la epuizare, cel puțin în localitățile alese ca puncte principale ale monografiei. În acest scop au fost anchetați în primul rînd bunii păstrători de folclor recrutați din diferitele categorii sociale ale satului. Apoi s-a căutat stabilirea frecvenței tipurilor speciilor nelegate de un anumit prilej, anchetîndu-se statistic alți informatori din aceleași categorii sociale, pentru a vedea în ce măsură e cunoscut repertoriul deținut de bunii informatori, sistem de anchetă folosit anterior de C. Brăiloiu la Drăguș și Țara Oltului. În felul acesta se putea stabili valența circulatorie a fiecărui tip literar sau melodic, potrivit cu categoriile în care se diferențiază satul. Prin lărgirea investigației s-a urmărit apoi, fie pe întreg cuprinsul țării, fie în cadrul unor provincii istorice, circulația acestor tipuri în publicații – volume și revistele mai importante — și în materialul inedit din arhivă. La repertoriul liric literar, bibliografia variantelor s-a restrîns asupra motivelor, în concordanță cu specificul acestui gen, fărîmițate uneori pînă la două versuri. Din această sondare bibliografică pe spațiul național sau provincial a rezultat în chip vizibil aria de răspîndire a fiecărui tip epic sau motiv liric, totuși aproximativă dacă se ține seama că principiul epuizării repertoriului nu a fost aplicat de către alcătuitorii diferitelor culegeri publicate sau manuscrise. Ceea ce s-a obținut reprezenta un început al catalogului tipologic și bibliografic al speciilor cercetate, care poate fi luat ca punct de plecare pentru alcătuirea unui atare catalog al întregului repertoriu național. Tipologia bibliografică a repertoriului aflat în zonele cercetate constituie și un atlas folcloric al tipurilor și motivelor existente în aceste zone, de vreme ce el arată răspîndirea în colecțiile anterioare pe întreg teritoriul național sau provincial, lipsit doar de reprezentarea grafică a localităților respective. De altfel, un atlas folcloric propriu-zis nici nu poate fi conceput altfel, căci o reprezentare grafică fără stabilirea prealabilă a tipului sau a motivului nu poate fi de nici un folos cercetătorului și cu atît mai puțin cititorului obișnuit.

---

[102] Din care 5 820 maghiare, 350 săseşti, restul de aproape 9 000 româneşti.

[103] Din acestea, 9 967 sînt maghiare, celelalte româneşti. Un număr cu totul restrîns provine de la ucraineni, slovaci, germani etc.

[104] Din acestea, vreo 2 400 sînt înregistrate pe bandă de magnetofon, iar celelalte stenografiate sau notate după dictatul povestitorului. Arhiva Secţiei din Cluj însumează 2 010 poveşti maghiare, din care 1 240 înregistrate la magnetofon, iar 770 după auz, apoi 242 săseşti, înregistrate la magnetofon, şi aproximativ 100 de poveşti româneşti, înregistrate la magnetofon.

[105] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor are 26 300 de fişe din fondul informativ, iar cea a secţiei de etnografie şi folclor din Cluj 6 577. În realitate, numărul pieselor este mult mai mare, deoarece uneori sub un singur număr e inventariat un caiet cu sute de piese. O statistică amănunţită arată că la Cluj fondul maghiar conţine 94 499 de piese.

Concomitent cu determinarea răspîndirii în spațiu, cercetările au urmărit și pe plan vertical, în devenire istorică, tendințele și procesele din viața folclorică, prefacerile repertoriului folcloric. Aici cercetarea a avut mai puține puncte de sprijin, căci sondarea nu s-a putut urca decît pînă la cele mai vechi culegeri din zonele cercetate, publicate sau inedite, adică într-un interval de cîteva decenii. Prefacerile au fost urmărite mai întîi pe scara de vîrstă a informatorilor, apoi comparativ cu ceea ce fusese consemnat în culegerile anterioare. Rezultatele sînt elocvente pentru specificul zonelor cercetate și ilustrează în același timp și modul de existență a diferitelor specii folclorice, cel puțin în perioada de timp care oferă date sigure. Legile folclorului se evidențiază cu mai multă claritate prin atari scrutări istorice.

Cercetările la teren au continuat apoi și feluritele experimente folclorice, începute la noi de C. Brăiloiu și de I. Diaconu [106], pentru a putea stabili fixitatea variantelor în memoria informatorilor, cît e de strînsă simbioza dintre text şi melodie, sistemul de acompaniament etc.

---

[106] Acesta a cules și a publicat o serie de variante ale aceluiași informator după un interval de timp în *Ținutul Vrancei*, I, București, 1930, și în *Folclor din Rîmnicu-Sărat*, I, II, Focșani, 1933–1935.

Publicarea acestor monografii zonale va constitui un cîştig însemnat al folcloristicii noastre. Dacă în unele colecţii anterioare s-au indicat bibliografic şi variantele cunoscute, în vederea realizării atlasului folcloric, aceste monografii sînt cele dintîi care oferă o icoană clară asupra repertoriului folcloric, arătîndu-se la fiecare tip sau motiv cît este de frecvent în localitate, dacă este în tendinţă de dispariţie, sau, dimpotrivă, de răspîndire progresivă, apoi dacă este cunoscut în toată zona, ce prefaceri a suferit faţă de variantele anterioare, precum şi diferenţele sesizabile de la o variantă la alta. Doar unele constatări parţiale au fost publicate în ,,Revista de folclor" (din 1964, de etnografie şi folclor) sau în alte periodice.

Rezolvarea mulţumitoare a problemelor puse de cercetările monografice s-a izbit de lipsa unor instrumente de cercetare indispensabile. În primul rînd lipsea o bibliografie a folclorului, căci cea anterioară perioadei dintre cele două războaie (publicată în ,,Dacoromania" şi ,,Anuarul Arhivei de folclor") era cu totul întîmplătoare şi nesigură. Prin munca susţinută a unui colectiv s-a întocmit o bibliografie etnografică şi folclorică a întregului material din volume şi periodice de la începutul secolului trecut pînă în zilele noastre, în patru volume mari, primul — pînă la 1892 — fiind gata de tipar, celelalte mai necesitînd unele completări. Dar ceea ce se numeşte obişnuit bibliografie, în folcloristică e de fapt doar o prebibliografie, deoarece, aşa cum arată şi D. Caracostea, indicarea numai a titlului nu spune, de cele mai multe ori, nimic cu privire la conţinutul variantei, iar uneori se indică doar generic felul speciei, cîteodată şi numărul pieselor. Această prebibliografie e însă indispensabilă pentru cea de-a doua etapă a creării instrumentului de lucru, întocmirea tipologiei bibliografice a fiecărei specii folclorice. Şi în acest domeniu colectivele institutului au înfăptuit lucrări care înseamnă un pas uriaş în cunoaşterea folclorului nostru. Mai întîi s-a început alcătuirea unui catalog bibliografic al tipurilor de basme, legende şi snoave. Folcloristica noastră posedă un catalog întocmit de Adolf Schullerus [107], dar el omisese multe periodice şi legendele fuseseră cu totul lăsate la o parte. Sînt gata pentru a fi tipărite şi traduse într-o limbă de mare circulaţie catalogul basmelor despre animale, catalogul snoavelor şi catalogul legendelor, cel al basmelor propriu-zise fiind în întîrziere. De asemenea, a fost întocmit un catalog al baladelor noastre populare, din păcate incomplet, deoarece bibliografia variantelor din periodice şi colecţii inedite lipseşte [108]. Se află încă în lucru un catalog al melodiilor populare, iar din anul acesta s-a început şi un catalog tipologic şi bibliografic al colindelor. În anul viitor a fost plănuită întocmirea unui catalog similar al motivelor lirice din doine, cîntece şi strigături. După realizarea acestora, folcloristica românească va avea la îndemînă nişte instrumente de lucru care nu există — cu cîteva excepţii — nici la alte popoare cu o tradiţie ştiinţifică mai veche.

---

[107] *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten nach dem System de Märchentypen Antti Aarnes*, Helsinki, 1928.

[108] Al. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, I, Bucureşti, 1964. Lucrarea e alcătuită din două părţi: catalogul tipologic şi bibliografic, apoi antologia tipologică a variantelor (în vol. I—III). Lucrarea a fost premiată de Academie.

Editura Academiei a publicat între 1950 și 1965 cinci lucrări de folclor [109] și două de etnografie [110], în afară de numeroasele articole din revistele de specialitate și de antologiile felurite tipărite de alte edituri.

Deziderątul vechi de a publica corpusul folcloric național rămîne ca o sarcină a viitorului apropiat. E de dorit ca, în afara antologiilor cu scop limitat, să nu se publice decît culegeri științifice cu profil de corpus, atît pe specii folclorice, cît și de cuprindere zonală. Colecția corpus a unei specii vine de la sine, ca o consecință a catalogului tipologic și bibliografic, deși va necesita mult timp alegerea variantelor tipice și pregătirea pentru tipar. Vor trebui continuate, în același timp, și monografiile zonale, pentru a se ajunge la o mai bună cunoaștere a caracteristicilor folclorului și a legilor sale, prin înmulțirea experimentelor și prin adîncirea studiului despre relațiile dintre condițiile de viață economico-socială și cultura populară. Nu pot lipsi nici studiile mai întinse asupra unei specii, asupra metodei de cercetare, cele referitoare la poetică și versificație. O istorie a etnografiei și a folcloristicii române ar umple un gol simțit mai cu seamă de cei ce vor să se inițieze în domeniile culturii populare. Înrîurirea folclorului asupra literaturii culte a rămas pînă acum aproape necercetată. Pe cît e de folclorică literatura română, pe atît de nefamiliară cu problemele folclorului s-a arătat critica și istoria literară. În domeniul muzicii culte, lipsa unor studii similare e chiar mai acută. Ar fi cu totul util un dicționar al superstițiilor, adică un corpus în care să fie orînduit, după un plan tematic, tot ce s-a cules pînă acum.

În viitorul apropiat va trebui să fie elaborat un tratat despre folclorul românesc în toate aspectele lui sincretice, ca o sinteză necesară după un veac de cercetări. Realizarea unor atare lucrări ar împlini dezideratele înaintașilor, care s-au străduit să scoată la lumină cultura noastră populară și, prin aceasta, însușirile alese ale poporului român.

L'ACADÉMIE ROUMAINE ET LA CULTURE POPULAIRE

En 1866 fut fondée la Société Académique Roumaine qui en 1879 devint l'Académie Roumaine. Dès le début, la culture populaire constitua l'une de ses préoccupations constantes et primordiales. L'Académie élabora un plan vaste, à profil monographique, concernant les divers domaines de la culture populaire. Le philologue B. P. Hasdeu lança deux questionnaires relatifs aux coutumes juridiques et au vocabulaire, avec de nombreuses références aux données ethnographiques et folkloriques. Au cours d'une dizaine d'années parurent les monographies de S. Fl. Marian sur les coutumes du cycle familial et sur certaines légendes. A partir de 1900, les recueils folkloriques se multiplient à tel point que l'Académie fonde la série *Din viața poporului român*. Dans cette période, dominent les monographies à profil régional, élaborées en général par

---

[109] *Antologie de literatură populară*, I, II, București, 1953, 1956; N. Pauletti, *Cîntări și strigături românești ...*, București, 1962; O. Papadima, *Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, București, 1963; A. Fochi, *Miorița*, București, 1964; *Studii de istorie literară și folclor*, București, 1964.

[110] Florea B. Florescu, *Opincile la români*, București, 1957; R. Vuia, *Tipuri de păstorit la români*, București, 1964.

des intellectuels des villages. Entre 1881 et 1931, l'Académie Roumaine a publié à ses frais 85 volumes, c'est-à-dire plus de 400 pages par an. Le philologue I. Bianu y inséra aussi des mélodies populaires. En 1910, l'Académie sollicita la collaboration du compositeur G. D. Kiriac pour faire un recueil de folklore musical et appuya en même temps les efforts similaires de B. Bartók et T. Brediceanu.

Après 1920, le philologue O. Densusianu tâcha d'introduire un esprit novateur dans les recherches folkloriques. Il porta également son attention sur le folklore contemporain, élaborant un vaste plan qui visait la rédaction d'un *Corpus* du folklore roumain, d'un *atlas folklorique* et d'un *atlas ethnographique*. Parallèlement il préconisa des recherches locales pour surprendre l'essence même des phénomènes folkloriques.

En 1930 fut fondée à Cluj, l'Archive de folklore de l'Académie Roumaine qui, sous la direction de I. Muşlea, allait diriger l'activité folklorique des spécialistes et des amateurs. L'Archive diffusa 14 questionnaires concernant les croyances et les coutumes et publia 7 volumes (1932—1945) d'un annuaire (*Anuarul Arhivei de folclor*). Ses collections atteignent le nombre de 1250 cahiers provenant de toutes les régions de la Roumanie.

En 1946—1947 prit naissance la Commission folklorique de l'Académie, dont le président, D. Caracostea, élabora le plan d'un *corpus* du folklore roumain, en commençant par la ballade populaire. Ce corpus devait comprende la typologie bibliographique, littéraire et musicale de la ballade populaire. A cette fin, Caracostea sollicita la collaboration de C. Brăiloiu, membre correspondant de l'Académie Roumaine.

Après la réorganisation de l'Académie en 1948, les recherches folkloriques prirent un grand essor. La culture populaire est étudiée dans les sections des récents instituts, l'Institut d'histoire littéraire et de folklore, l'Institut d'histoire de l'Art et l'Institut d'ethnographie et de folklore. Tout d'abord, les recherches tâchèrent d'explorer les zones peu connues et d'augmenter les collections. A présent, les chercheurs disposent d'une vaste collection : les 20 volumes de 300 à 700 pages contenant les réponses aux questionnaires de Hasdeu, les 1 250 collections de l'Archive de folklore de Cluj qui visent surtout la culture populaire spirituelle, et l'archive de l'Institut d'ethnographie et de folklore de Bucarest et de la section de Cluj qui contient à peu près 100 000 pièces enregistrées au phonographe et au magnétophone et approximativement 30 000 pièces manuscrites. L'Institut d'histoire littéraire et de folklore s'intéresse surtout à l'histoire du folklor roumain et a publié plusieurs petites monographies sur les folkloristes notables.

L'Institut d'ethnographie et de folklore a tâché d'élaborer un *corpus* folklorique à profil régional comprenant la littérature, la musique et la danse dont les premières monographies ne sont pas encore publiées. Parallélement, il a élaboré les instruments indispensables aux recherches scientifiques : une bibliographie générale de l'ethnographie et du folklore à partir de 1 800 jusqu'à nos jours, une typologie bibliographique littéraire de la ballade, publiée en 1964, trois typologies similaires des fables roumaines des légendes et des facéties et la typologie bibliographique — inachevée- — des contes proprement dits. Pour l'avenir il reste à faire une typologie bibliographique de la poésie lyrique et les typologies similaires de la musique populaire.

CERCETĂRILE INTERDISCIPLINARE ŞI STUDIILE DE POETICĂ ŞI STILISTICĂ ÎN TEORIA FOLCLORISTICĂ A LUI O. DENSUSIANU

MIHAI POP

Cele două orientări ce domină cercetarea folclorului românesc în prima jumătate a secolului — orientarea istorică-filologică şi orientarea sociologică — converg pentru a da cercetărilor de astăzi baza largă care să le permită să se dezvolte în sensul orientărilor moderne ale antropologie culturale.

Situîndu-se în continuarea preocupărilor romantice pentru folclor, cărora le datorăm, după jumătatea secolului trecut, primele culegeri de poezie populară, orientarea istorică-filologică primeşte chiar de la început, datorită lui B. P. Hasdeu, fundamentare erudită, prin documentarea istorică, prin referinţele filologice la cărţile populare, prin datele lingvisticii şi prin rezultatele anchetelor făcute cu ajutorul chestionarelor. B. P. Hasdeu deschide, totodată, acestei orientări largi perspective comparatiste. Ea evoluează apoi, datorită interesului pentru folclor al lingviştilor preocupaţi de studiul graiurilor populare şi activităţii folcloriştilor cu pregătire lingvistică, spre o nouă metodă de culegere a materialelor folclorice, spre cercetări monografice zonale de grai şi folclor sau numai de folclor, în care se acordă o deosebită atenţie notării exacte a textelor populare, tinzîndu-se la înlăturarea treptată a colecţiilor de texte ,,culese şi corese'', inaugurate de primii noştri culegători. În această acţiune, rolul hotărîtor îi revine lui O. Densusianu, care la revista ,,Viaţa nouă'', în cadrul dezbaterilor Academiei Române şi apoi la Institutul de filologie şi folclor de la Facultatea de filozofie şi litere de la Universitatea din Bucureşti şi la revista ,,Grai şi suflet'' trasează contururile folcloristicii româneşti ca disciplină de sine stătătoare, cu problematică şi metodologie proprie şi fixează datele principale ale unui plan de perspectivă, în cadrul căruia urmează să se realizeze lucrările ei fundamentale : monografii regionale, arhiva de folclor, corpus-ul folclorului românesc, atlasul folcloric şi enciclopedia folclorului românesc [1].

Între cele două războaie, prin participarea folcloriştilor la cercetările de sociologie rurală întreprinse de Seminarul de sociologie, etică şi politică

---

[1] Ion Muşlea, *Ovid Densusianu folclorist*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor'', V (1939), p. 1—6 ; Mihai Pop, *Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre*, în ,,Revista de folclor'', I (1956), nr. 1—2, p. 3—6.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5—6, p. 443 — 449, Bucureşti, 1966

de la aceeaşi facultate, conduse de D. Gusti, şi în general la lucrările şcolii sociologice româneşti, folcloristica română capătă o nouă fundamentare, sociologică. Prin aceasta se înţelege necesitatea de a studia fenomenele folclorice vii în cadrul cercetărilor concrete complexe, de a stabili determinările socio-economice ale faptelor de folclor funcţia lor în viaţa culturală a colectivităţilor studiate, dinamica lor în cadrul proceselor generale de dezvoltare a satelor româneşti [2]. Orientarea sociologică a folcloristicii româneşti se evidenţiază îndeosebi în principiile şi metoda pe care le pune la baza cercetării folclorului muzical C. Brăiloiu [3].

Privită în acest context general al dezvoltării folcloristicii noastre, activitatea lui O. Densusianu în domeniul cercetării culturii populare apare mult mai complexă, înţelegerea lui faţă de fenomenul popular românesc mult mai profundă decît este cunoscută îndeobşte. Pornind de la operele lui fundamentale şi mai cu seamă de la studiul *Folclorul cum trebuie înţeles*, de la monografia *Graiul din Tara Haţegului*, de la lucrarea *Viaţa păstorească în poezia noastră populară* şi de la memoriile prezentate Academiei Române [4], cei care au pus pînă acum în valoare contribuţia lui la dezvoltarea folcloristicii noastre au scos în relief mai cu seamă interesul lui pentru folclor ca expresie a psihologiei populare, faptul că, depăşind orientările tradiţionaliste, a îndreptat atenţia folcloriştilor spre cercetarea fenomenelor contemporane şi a pus întotdeauna la baza cercetărilor cunoaşterea nemijlocită a creaţiei populare vii, intransigenţa cu care a susţinut necesitatea de a nota exact graiul în care se realizează literatura populară şi planul sistematic şi cuprinzător al lucrărilor pe care folcloristica română urma să le realizeze [5].

În lecţia de deschidere a cursului ţinut în anul 1925—1926, O. Densusianu afirmă că fiecare specialitate are sufletul său particular, moştenit şi amplificat de cercetări, orientări şi curiozităţi satisfăcute. Privită în această lumină, opera filologică şi folclorică a lui O. Densusianu cuprinde, dincolo de aceste fapte fundamentale, în cursurile ţinute la Facultatea de filozofie şi litere, în studiile, recenziile şi notele publicate mai cu seamă în revista ,,Grai şi suflet'', în comunicările ştiinţifice etc., date preţioase pentru cunoaşterea deplină a părerilor sale despre cercetarea folclorică, date care urmează să fie puse în valoare de acum înainte pentru a ne da imaginea întreagă a concepţiei sale despre folclor [6].

În acest succint articol mă voi mărgini să scot în relief doar două aspecte pe care le consider deosebit de importante pentru orientarea actuală a folcloristicii noastre : interesul pentru colaborarea interdisciplinară în cadrul cercetării culturii populare şi preocuparea permanentă pentru studiul poeticii şi al stilisticii populare.

---

[2] *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, 1940, p. 292—342.

[3] C. Brăiloiu, *Arhiva de Folklore a Soc. compozitorilor români*, Bucureşti, 1931.

[4] *Folclorul cum trebuie înţeles*, Bucureşti, 1910 ; *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915 ; *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, ed. I, Bucureşti ; ed. a II-a, Bucureşti, 1943, ,,Analele Academiei'', XL, 1920, p. 154—155, XLIV, 1924, p. 86—87.

[5] Al. Popescu-Telega, *Ovid Densusianu*, Craiova, 1939 ; I. Muşlea, *op. cit.* ; Mihai Pop, *op. cit.* ; O. Bîrlea, *Academia Română şi cultura populară*, în ,,Revista de etnografie şi foclor'', XI (1966), nr. 5—6.

[6] La catedra de foclor de la Facultatea de limba şi literatura română a universităţii din Bucureşti, Marin Buga pregăteşte ca teză de doctorat o amplă lucrare asupra activităţii folcloristice a lui O. Densusianu.

Legătura interdisciplinară dintre lingvistică şi folcloristică constituie una din trăsăturile fundamentale ale concepţiei lui O. Densusianu şi ea a fost îndeajuns reliefată pentru a nu fi nevoie să mai insistăm. El consideră că, filologia fiind o disciplină cu metodă ştiinţifică mai precis conturată, folcloristul trebuie să înveţe metoda din filologie, dar crede, de asemenea, că filologia trebuie să folosească toate datele pe care le oferă folclorul. Pornind de la principii de etnopsihologie, O. Densusianu consideră că ,,sufletul popular e ca o imensă apă în care undele circulă în toate direcţiile, creînd acea comunitate de idei, de credinţe, ceea ce contribuie la susţinerea solidarităţii omeneşti [7]''. Pentru a cunoaşte şi a explica reprezentările gîndirii populare, creaţiile artistice populare, ca şi fenomenele de limbă, filologii şi folcloriştii trebuie să recurgă la mijloacele de investigare pe care le oferă psihologia individuală şi colectivă şi mai cu seamă sociologia. Raporturile dintre aceste discipline sînt reciproce.

,,A considera fenomenele lingvistice ca rezultat al proceselor psihice, a pune în evidenţă substratul lor sufletesc — spune O. Densusianu — e iarăşi una din concepţiile care, introduse în filologie, va face să privim într-o lumină nouă evoluţia limbilor. Pentru psihologia generală, ca şi pentru cea a colectivităţilor, pentru psihologia etnică, lingvistica înţeleasă astfel va aduce contribuţii preţioase şi va arăta totodată marea distanţă parcursă de la preocupaţiunile filologilor de altădată'' [8]. Citatul se referă explicit la filologie, dar exemplul pe care îl dă pentru a ilustra cele afirmate, cuvîntul ,,dor'', de care se ocupă în context folcloric în chip special în studiul său asupra oglindirii vieţii păstoreşti în poezia populară [9], ne îndreptăţeşte să credem că cele afirmate în legătură cu limbajul expresiv îşi au deplina valabilitate în concepţia lui şi pentru folclor.

Ca o consecinţă firească a tendinţelor inovatoare în filologie şi folclor, filologii şi folcloriştii iau în considerare tot mai mult sociologia, nu atît sub aspectul ei teoretic, doctrinar, ci pentru faptele concrete pe care poate să le pună la dispoziţie.

Viziunea sociologică permite lui O. Densusianu să sesizeze dinamica faptelor de folclor şi de limbă, să înţeleagă determinantele sociale ale proceselor în spirit ştiinţific modern : ,,În principiu se poate spune că transformările lingvistice — şi am adăuga noi şi cele folclorice — sînt ecou al condiţiilor de viaţă proprii unei societăţi, exprimarea prefacerilor succesive din trecutul ei, cum şi a celor la care asistăm astăzi. Stări sociale de altă dată, tendinţe dominante în anumite epoci la o categorie sau alta a locuitorilor unei ţări, anumite raporturi între ele, *conflicte de clasă* etc., au lăsat întotdeauna urme [10]. . . Revoluţiile sociale înseamnă schimbări adînci în raporturi, ridicări de elemente care au stat în umbră, prin urmare, o perturbare cu efecte foarte vizibile. Nu dispare trecutul niciodată, aceasta este o imposibilitate. Totuşi din trecut rămîne puţin şi ceea ce rămîne este nuanţat după caracterul pe care îl au revoluţiile sociale'' [11].

---

[7] O. Densusianu, *Concordanţe lingvistice şi folclorice*, curs 1924, 1925, p. 107.

[8] O. Densusianu, *Orientări nouă în cercetările filologice*, în ,,Grai şi Suflet'', I (1923 — 1924), nr. 1, p. 8.

[9] O. Densusianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1943, p. 47—67, 172—177.

[10] O. Densusianu, *Limba română în dezvoltarea ei estetică*, curs lit., 1920—1921, p. 10.

[11] O. Densusianu, *Evoluţia estetică a limbii române*, vol. II, curs lit., 1930—1931, p. 18.

O. Densusianu aplică cu multă consecvență principiile enunțate asupra legăturilor reciproce dintre folclor și filologie, pe de o parte, și dintre acestea și psihologie, individuală și colectivă, și sociologie, în studiile sale asupra diferitelor aspecte ale culturii populare. Foarte elocvente în această privință sînt, de pildă, studiile sale de semantică, considerațiile pe care le face în legătură cu unele cuvinte ca dor, suflet, inimă, scriere etc. [12].

Necesitatea pe care o simte O. Densusianu de a se apropia de fenomenele culturii populare, cu mijloacele pe care i le oferă conlucrarea dintre mai multe discipline, derivă în chip firesc din concepția sa despre unitatea culturii populare, a culturii umane în general, despre complexitatea fenomenelor ei. Recenzînd lucrarea lui L. Spitzer, *Stilstudien, I. Sprachstile*, *II Stilsprache* (München, 1928), el arată : ,,Spiritul modern nu iartă exagerări, pentru că recunoaște multiplicitatea de manifestări, complexități de fapte nepresupuse altădată, își dă seama de nuanțe care savanților de mai înainte nu le spuneau nimic și lasă critica să fie cît mai primitoare, cît mai susceptibilă de bune înțelegeri'' [13].

Într-un spirit cu desăvîrșire modern, O. Densusianu, adept al unei severe discipline de specialitate, al unei stricte specializări în domeniul folcloristicii, dovedește o largă înțelegere pentru contactele interdisciplinare atît în studiile istorice sau estetice ale fenomenelor de folclor, cît și în cercetarea concretă a realității folclorice vii.

,,Numai pornind de la realitate, de la viața proprie unui popor — afirmă el într-o notă la studiul despre *Viața păstorească în poezia noastră populară* — ajungem să explicăm ceea ce este caracteristic atît cu privire la limbă, cît și la literatura populară'' [14].

Dar în realitatea folclorică vie ,,sufletul nu se exprimă numai prin vorbe, ci și prin gesturi, prin mișcarea feței — mimică — deci, trebuie să se țină seamă și de acestea. Se pun și aici o serie de chestiuni, care, incontestabil, au însemnătatea lor'' [15]. Se cere, prin urmare, ca faptele de folclor să fie cercetate în realizările lor sincretice. Sub acest aspect, O. Densusianu arată de mai multe ori importanța pe care o are pentru studiul valorii artistice a cîntecelor populare cunoașterea realizării lor muzicale. Interesul pe care îl acordă studiului muzicii populare se vădește și din faptul că publică în revista ,,Grai și suflet'' studiul lui G. G. Alexici despre *Elementele române în muzica populară maghiară* [16] și al lui C. Brăiloiu despre *Bocetul din Oaș* [17]. De altfel, după 1930, între O. Densusianu și C. Brăiloiu se leagă o strînsă prietenie, ce duce la permanente schimburi de vederi în problemele folclorului. El se vădește și în îndrumările pe care le dă elevilor săi de a nota o dată cu textele cîntecelor populare și melodiile acestora, îndrumări care se oglindesc în unele din culegerile pe care aceștia le publică în seria ,,Din viața poporului român'', editată de Academia Română.

---

[12] O. Densusianu, *Semantismul anterior despărțirii dialectelor*, în ,,Grai și suflet'', II (1925), nr. 1, p. 1—21.

[13] ,,Grai și suflet'', IV (1929), nr. 1, p. 185.

[14] O. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1943, p. 167.

[15] O. Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, I, curs lit., 1929—1930, p. 38.

[16] ,,Grai și suflet'', III (1927), nr. 1, p. 47—81.

[17] ,,Grai și suflet'', VII, 1937, p. 1—84.

Pentru cercetarea poetică și stilistică a literaturii populare, studiile lui O. Densusianu asupra expresivității limbii române vor constitui întotdeauna un prețios plan de referire [18]. Folcloriștii vor găsi aici prețioase referiri la rolul literaturii orale românești înaintea apariției literaturii scrise și prețioase considerații teoretice în legătură cu conținutul și forma operelor literare, cu valorile expresive pe care limba noastră le oferă poeziei, cu unele elemente ale arsenalului de mijloace artistice de realizare a poeziei populare.

Astfel, referindu-se la studiul lui Paul Valéry, *Immages de la France* din *Regards sur le monde actuel*, O. Densusianu caută să desprindă virtualitățile artistice al sunetelor limbii române [19], pentru ca în alt context să arate că ,,în exprimarea poetică nu se ține totdeauna seama de valoarea hotărîtoare pe care o au imaginile alături de alte elemente de realizare ca ritmul, asocierile, rima, vocabularul, pentru că, de fapt, acestea sînt posibilitățile de realizare formale a poeziei'' [20].

Fără să adîncească, sub aspectul structurii, problemele metricii populare și mulțumindu-se să releve doar unele fapte caracteristice, chiar exprimînd uneori în legătură cu anumite genuri păreri ce au fost contrazise de cercetările ulterioare, O. Densusianu dă și în acest domeniu prețioase sugestii cercetărilor folclorice actuale. El depășește părerea romantică vagă despre caracterul colectiv al creației populare și apreciază în sens modern rolul individului în creația valorilor artistice ale poeziei populare cînd afirmă că ,,ținînd seama de evoluția estetică a limbii populare, va trebui să ținem seama de momentele cînd intervin amestecuri individuale, căci, deși poezia populară în principiu este privită de obicei ca datorită mulțimii anonime, totuși ea nu ia naștere decît atunci cînd unul din mulțime intervine și anume cineva preocupat de a da o înfățișare superioară sentimentelor în expresiuni adecvate'' [21].

Privind din perspectiva studiilor de poetică raportul dintre individ și colectivitate, O. Densusianu dă un relief mai adînc unuia din aspectele esențiale ale procesului de creație în folclor.

Ca și în expunerea raportului reciproc al disciplinelor, care ajută la cunoașterea cît mai profundă a culturii populare, O. Densusianu este preocupat, în ansamblul culturii românești, de raportul dintre literatura orală și literatura cultă și ține să sublinieze aportul poeziei populare la formarea poeziei noastre moderne.

Discutînd problema dacă Vasile Alecsandri datorește ceva poeziei populare, el arată că acesta a împrumutat poeziei populare ,,în primul rînd fluiditatea versului''. ,,Recunoașterea aceasta mai ales cînd vedem că el s-a oprit la această factură de poezie improvizată din doine și la vocabularul și imaginile cunoscute din literatura noastră populară, în plus este ritmul pe care l-a adoptat. Vedem că într-adevăr el datorește mult acestei însușiri. E de remarcat în folclorul nostru nota reală, versul viu care pulsează oricînd : e sufletul țăranului nostru așa cum trebuie să-l recunoaștem în realitate"[22].

---

[18] O. Densusianu, *Aspecte ale vorbirii populare. Limba descîntecelor*, curs lit., 1928—1929; *Limba română în dezvoltarea ei estetică*, curs lit., 1920—1921 ; *Evoluția estetică a limbii române* ; I—III, curs lit., 1929—1932.

[19] O. Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, III, curs lit., 1931—1932, p. 20.

[20] *Ibidem*, p. 78—79.

[21] O. Densusianu, *Limba română în dezvoltarea ei estetică*, curs lit., 1920—1921, p. 23.

Privind fenomenele folclorice în dinamica lor, O. Densusianu s-a preocupat în chip natural și de devenirea folclorului în societatea industrială contemporană și a încercat să răspundă unei întrebări ce preocupă și astăzi pe mulți : ce va dispărea și ce va rămîne din folclorul tradițional. ,,Firește, descîntecele sînt unul din genurile cele mai amenințate să dispară și desigur că ele au să dispară — afirma încă din 1928 O. Densusianu —, pe cînd, de exemplu, cîntecele lirice sau cele satirice vor putea să trăiască mai departe. Este o idee falsă aeea că folclorul are să dispară cu desăvîrșire. Un fel de poezie lirică are să existe întotdeauna, însă caracterul ei n-are să mai fie același pe care îl cunoaștem acum. Se vor produce unele inovații, însă nu ne putem închipui că în totul are să dispară motivele lirice. Aceste modificări se vor produce, între altele, și datorită influenței de la oraș. Ceea ce e sigur că vor trăi mai mult cred că sînt strigăturile, pentru că strigăturile conțin în ele un spirit satiric, sînt niște epigrame, niște satire improvizate. Aceste improvizări nu ne putem închipui că au să dispară, deoarece tendința firească a românului e către satiră și sînt anumite împrejurări care înlesnesc asemenea improvizări și care ne explică nașterea și circulația lor. Deci doinele și strigăturile mai ales nu ne putem închipui că vor dispărea, ci vor dăinui cît mai mult timp și vor circula necontenit, iar altele noi vor fi create"[23]. Dincolo de interesantele considerații pe care le face în legătură cu dispariția sau păstrarea anumitor categorii folclorice, O. Densusianu remarcă și aici două fapte cu semnificație particulară : influența orașului asupra vieții culturale a mediilor sătești, deci a literaturii culte asupra literaturii orale și necesitatea logică a apariției cîntecelor populare noi. Aceste remarci apar ca o verificare a metodei preconizate de el pentru cercetarea culturii populare, ca o unitate în cadrul culturii naționale, prin investigarea ei din perspectiva mai multor discipline convergente.

Dar privind dezvoltarea cercetărilor folclorice în perspectiva lor viitoare, în lumina lucrărilor fundamentale pe care le preconizează, O. Densusianu prevede că în societatea modernă, datorită civilizației industriale, cîmpul culegerilor de folclor se va restrînge și ,,De aceea, de acum înainte literatura folclorică va trebui să se afirme din ce în ce mai intens în direcția studiilor monografice și comparate avînd ca bază de orientare și discuții materialul cules"[24]. El pune deci din nou jaloanele activității noastre viitoare în direcția sistematizării materialelor culese, a studiilor monografice și a extinderii studiilor de folclor comparat.

---

[22] O. Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, II, curs lit., 1930—1931, p. 268—269.

[23] O. Densusianu, *Aspecte ale vorbirii populare. Limba descîntecelor*, curs lit., 1928—1929, p. 5.

[24] O. Densusianu, recenzie la R. Corso, *Folklore*, Roma, 1923, în ,,Grai și suflet", II, (1926), nr. 2, p. 412.

LES RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES ET LES ETUDES DE POÉTIQUE ET DE STYLISTIQUE DANS LA THÉORIE FOLKLORISTIQUE DE O. DENSUSIANU

En analysant l'activité de O. Densusianu dans le domaine du folklore, l'auteur relève son intérêt pour le folklore comme expression de la psychologie populaire et le fait que, dépassant les orientations traditionnalistes, il a attiré l'attention des folkloristes sur l'investigation des phénomènes contemporains. Il a toujours fondé ses recherches sur la connaissance de la création populaire ; il a soutenu avec intransigeance la nécessité de noter avec exactitude le parler de la littérature populaire et a préconisé un plan systématique et compréhensif que le domaine du folklore roumain devrait réaliser. L'auteur souligne également son intérêt pour les recherches interdisciplinaires comme moyen d'un entendement plus profond, d'une connaissance plus complète du folklore. Partant de l'idée de la culture populaire, O. Densusianu a préconisé et mis en pratique des investigations soutenues et coordonnées de philologie et de folklore, en reconnaissant la nécessité des relations interdisciplinaires avec la psychologie — individuelle et collective — et avec la sociologie. Avec sa perspective sociologique, O. Densusianu arrive à avoir une juste vision de la dynamique des faits de folklore et de la détermination socio-économique de ces processus.

L'auteur met ensuite en relief l'apport que O. Densusianu a fourni à l'étude de la poétique et de la stylistique de la littérature populaire, par ses études sur l'évolution esthétique et sur l'expressivité de la langue roumaine.

NICOLAE IORGA ŞI FOLCLORUL

ADRIAN FOCHI

Nicolae Iorga n-a fost folclorist. El nu s-a apropiat de cîmpul creaţiei populare cu uneltele — teoria şi metodologia — unui folclorist, cu ceea ce este prea puţin sau prea mult într-un specialist. L-au adus către folclor dragostea sa nemărginită pentru popor, ca şi concepţia sa despre caracterul enciclopedic al ştiinţei pe care o slujea, istoria, faţă de al cărei fluviu cercetarea creaţiei folclorice nu era decît unul din multele şi modestele rîuri afluente. Moştenirea sa ştiinţifică în domeniul istoriei folcloristicii româneşti poartă această dublă amprentă : pe de o parte, independenţa sa faţă de spiritul tehnicist şi mentalitatea superstiţioasă a unui specialist ; pe de alta, capacitatea sa nelimitată de a integra creaţia populară românească în mareea amplă a culturii umanităţii.

Prezenţa sa în folcloristica românească nu este un accident curios, ci o adevărată profesie de credinţă. De-a lungul a numeroşi ani, cu neobosită atenţie şi energie, îl vedem observînd viaţa concretă a creaţiei folclorice, citind tot ceea ce se publică, scriind recenzii şi note, comunicînd impresii şi păreri, căutînd criterii obiective de apreciere, încercînd sisteme de clasificare şi tipologizare, sugerînd metode de culegere şi de cercetare într-un nobil efort de a face cunoscută creaţia poporului nostru şi de a-i afla conexiunile superioare, valorificîndu-le de pe înalte poziţii universale.

★

Dintre caracteristicile majore ale creaţiei populare, *oralitatea* este cea care l-a impresionat cel mai mult, făcîndu-l să revină în repetate rînduri asupra problemei, cu observaţii ce par să decurgă din propria lui experienţă cu mediul şi procesele folclorice. O primă explicaţie a amploarei şi a atotputerniciei fenomenului o găseşte în lipsa scrisului, ca mijloc de fixare a creaţiilor. Din această cauză, ,,pe buzele fiecăruia din cei ce transmit cîntecul, el se preface ; aş zice : cu toate părţile împrumutate de la înaintaş, el se creează din nou" [1].

O a doua explicaţie se găseşte în psihologia informatorului. Acelaşi informator nu este în stare să reproducă aceeaşi piesă folclorică în aceleaşi forme de două ori consecutiv [2]. Tot în psihologia interpretului descoperă şi varianta, fiecare povestitor punînd pecetea sa personală pe istorisirea sa [3], iar calitatea produsului său fiind în funcţie de talentul său.

---

[1] *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 48.

O altă explicaţie pentru permanenta mobilitate a textelor folclorice este schimbarea ce se produce în conştiinţa poporului, o dată cu modificările intervenite în structura socială, politică, economică şi culturală [4].

Ultima explicaţie a acestei mari mobilităţi este de ordin geografic. Fiecare motiv poetic ,,se îmbracă în versuri care variază dintr-un loc în altul'' [5], ceea ce nu afectează totuşi unitatea interioară a subiectului, alienîndu-i mesajul unic şi nerepetabil. Acestea îi serveau pentru a demonstra unitatea folclorului nostru, peste vremelnicele împărţiri politice ale teritoriului şi poporului nostru [6].

Modalitatea esenţială de creaţie în folclor este *improvizaţia*. Interpretul păstrează numai cîte puţin din forma pe care şi el a auzit-o, la rîndul său, şi şi-a însuşit-o. Fragmentele de text se alătură altor fragmente de text, procesul fiind dictat, în general, de întîmplare şi de gust [7]. Concluzia lui este însă împinsă la extrem, în pragul erorii. Acordînd un loc prea mare improvizaţiei şi unul aproape inexistent tradiţiei, el afirmă că poezia populară ,,ne se transmet pas, mais est sans cesse improvisée'' [8]. Şi, exagerînd în continuare, istoricul ajunge să afirme că ,,la littérature populaire ne consiste pas dans des sujets ; la littérature populaire c'est un état d'âme, c'est une façon de rendre esthétique un état d'âme tout particulier''[9].

Oricît de mare este însă rolul improvizaţiei în procesul circulaţiei bunurilor folclorice, el este totuşi divers în funcţie de genul şi specia folclorică concretă, fiind limitat de structura poetică şi de modalitatea estetică internă. Este, de exemplu, de reţinut următoarea lui afirmaţie : ,,Dacă pentru cîntecul popular trebuie să se admită o continuă refacere şi prefacere, o ilimitată elasticitate a formei, părţile fixate alcătuind numai sprijinuri pentru memorie şi puncte de orientare, cu atît mai mult trebuie să se spuie despre basm, poveste şi snoavă că ele sînt în curs de perpetuă creaţiune'' [10].

---

[2] *La littérature populaire source de haute littérature*, Paris, 1925, p. 10.

[3] *Basme culese din gura poporului*, în ,,Timpul'', Bucureşti, 15 (1893), nr. 68. Cronica literară : recenzie la culegerea din 1892 a lui D. Stăncescu.

[4] *Din viaţa Maramureşului românesc. O nouă culegere de poezii maramureşene*, în ,,Neamul românesc literar'', 1 (1909), p. 81—99 : recenzie la culegerea lui Tit Bud.

[5] *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 48. În : *Balada populară românească. Originea şi ciclurile ei*, Vălenii de Munte, 1910, p. 3, vorbeşte, de asemenea, de ,,schimbări locale''.

[6] *O nouă culegere de poezii poporale din Moldova*, în ,,Neamul românesc literar'', 1 (1909), p. 345 : recenzie la culegerea lui Al. Vasiliu.

[7] *Ibidem*, p. 341 ; *Cîntecele românilor din Serbia*, Bucureşti, 1914, p. 10—12 (extras din ,,Ilustraţiunea naţională'') ; *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 48. Uneori contaminarea aceasta permanentă poate strica în ansamblu ceea ce e frumos în parte. *La littérature populaire source de haute littérature*, Paris, 1925, p. 8.

[8] *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, Bucureşti, 1937, p. 186. La nota 2 a aceleiaşi pagini, spune după Gesemann : ,,En Bosnie tout morceau est dit une seule fois''.

[9] *La littérature populaire source de haute littérature*, Paris, 1925, p. 12.

[10] *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 66 ; *Basme culese din gura poporului*, în ,,Timpul'', Bucureşti, 15 (1893), nr. 68. Cronica literară : recenzie la culegerea din 1892 a lui D. Stăncescu.

Descoperim însă în poziţia sa faţă de această problemă, cum era şi firesc, la data aceea, şi unele contradicţii. Cu toate că socotea versul popular mai stabil decît proza, cînd este vorba de colind afirmă că acesta este genul „celei mai absolute libertăţi de improvizare” [11]. Şi este cu atît mai ciudată această afirmaţie cu cît, spre deosebire de baladă, unde improvizaţia este liberă, neexistînd decît un singur interpret, colindul se cîntă în grup, ceea ce face ca procesul de improvizaţie să fie mult mai limitat. Ceea ce trebuie reţinut din numeroasele sale intervenţii pe această temă este caracterul creator al improvizaţiei, ca modalitate artistică specifică pentru arta folclorului.

N. Iorga a intuit esenţa *raportului dintre tradiţie şi inovaţie* şi s-a aplecat cu atenţie şi îndelungată preocupare asupra fenomenului. Dacă nu l-a înţeles întotdeauna în ramele realităţii obiective, l-a înţeles totuşi mai nuanţat decît mulţi dintre contemporanii săi.

El a ştiut că însuşirea creaţiei populare *de a se actualiza şi localiza* în condiţii istorice şi culturale noi este un fenomen specific şi obligatoriu. Cînd afirma că fiecare povestitor îşi pune pecetea sa personală pe forma istorisirii sale, explicaţia avea un caracter psihologic [12] Mai tîrziu însă concepţia lui se îmbogăţeşte, iar cauzele care asigură contemporaneizarea folclorului sînt intrinsece, ţin de esenţa artei orale; izvorul înnoirii este transmisia de la creator la consumator, contactul dintre individ şi colectiv. Individul creează, colectivul adoptă în măsura în care se recunoaşte în produsul artistic, adăugînd mereu de la sine şi făcînd astfel încît literatura populară să fie în realitate un produs în „marş” [13]. Discutînd despre baladă, el afirmă că ea „trăieşte în vremuri şi după vremuri, în oameni şi după oameni. E nouă cu fiecare om nou care o cîntă şi trebuie să fie adevărată şi pentru fiecare epocă nouă care o ascultă” [14]. Relaţia dialectică dintre tradiţie şi inovaţie se soluţionează, aşadar, pe planul psihologiei sociale, în domeniul culturii, cîntecul trebuind să fie pus totdeauna la „curent cu nevoile vremii noi”, modificarea avînd o legitimare în schimbările intervenite în gustul şi nevoile artistice ale fiecărei noi epoci istorice [15].

Urmărind evoluţia concepţiei sale în această privinţă, impresionează efortul vizibil spre înţelegerea sintetică a fenomenului, spre explicarea lui în lumina unor legităţi cît mai generale. Savantul trece de la mecanismul elementar al psihologiei individuale la o ascuţită explicaţie fenomenologică, de unde se ridică apoi în pragul filozofiei culturii. El ştie că din cauza fatalei precipitări a produselor folclorice către un veşnic prezent nu se poate cunoaşte stratul lor cel mai vechi, cel mai aproape de actul creaţiei individuale [16], deşi în unele cazuri, anumite aluzii istorice, perfect databile, ar putea să arate, pentru unele părţi măcar, „momentul aproximativ al originii” sau diferitele stratificări istorice din viaţa seculară a textelor.

---

[11] *O culegere de cîntece bihorene*, în „Neamul românesc literar”, 5 (1912), p. 518: recenzie la culegerea lui P. Hetcou din 1912.

[12] *Basme culese din gura poporului*, în „Timpul“, Bucureşti, 15 (1893), nr. 68. Cronica literară : recenzie la culegerea din 1892 a lui D. Stăncescu.

[13] *La littérature populaire source de haute littérature*, Paris, 1925, p. 10.

[14] *Balada populară românească. Originea şi ciclurile ei*, Vălenii de Munte, 1910, p. 13.

[15] *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Bucureşti, 1929, p. 15.

[16] *Ibidem*, p. 15; *Balada populară românească*, p. 13; *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 48: „A stabili textul iniţial după atît de multe rătăciri e cu totul imposibil”.

Un aport pozitiv al concepţiei sale este faptul că s-a ridicat împotriva părerii dominante a epocii, care devenise un loc comun în lamentaţia pseudopatriotică a mai tuturor culegătorilor, după care poezia populară ar dispărea datorită traiului ,,agitat şi neastîmpărat'' al epocii moderne, arătînd că în trecutul îndepărtat traiul poporului nu a fost niciodată mai puţin agitat, ,,cînd treceau pe la noi toate neamurile din lume şi se culegeau două biruri pe lună'' [17], şi demonstrînd că producţia folclorică tradiţională trăieşte încă puternic, manifestîndu-se cu spontaneitate şi vigoare, în ocaziile cele mai potrivite [18], scoţîndu-şi substanţa ideologică şi artistică din încercările aspre ale vieţii contemporane [19].

O altă problemă de ordin general care l-a preocupat este cea a *raportului dintre individ şi colectiv*. În vremea cînd şi-a început activitatea ştiinţifică fusese de mult părăsită ideea romantică despre popor ca forţă creatoare impersonală, aproape mistică, deplasîndu-se întreaga discuţie din domeniul creaţiei în domeniul circulaţiei folclorice (se acordă toată importanţa actului iniţial de creaţie al individului, dar se ia în considerare, în primul rînd, contribuţia consecutivă la desăvîrşirea artistică a textului, în procesul îndelungat al circulaţiei). El avea exemple strălucite în această direcţie chiar în folcloristica noastră. Recunoscînd primatul creator al individului talentat şi importanţa actului iniţial de creaţie, el afirmă că individul trebuie să reprezinte masa.

Înţelegerea acestui mecanism i se pare deosebit de importantă, deoarece afectează însăşi *esenţa populară a creaţiei folclorice*. Creaţia ca act individual nu neagă caracterul popular al operei dacă aceasta corespunde năzuinţelor şi nevoilor spirituale ale marii mase sau, după cum spune el, se conformează gustului general. ,,Poezia populară este populară prin toată popularitatea celui care o produce, prin toată acceptarea celor care o transmit'' [20]. Individul creator nu se ,,individualizează'', el aparţine total şi conştient colectivului pe care îl reprezintă ; colectivul, la rîndul său, recunoaşte în creaţia individului propria sa creaţie, o îmbogăţeşte, o duce mai departe, rezolvînd, pe planul circulaţiei folclorice, contradicţia dintre individ şi colectiv.

Problema *anonimatului*, ca trăsătură specifică pentru creaţia folclorică, pare să-l fi interesat mai puţin. La început se pare să fi crezut că numai îndepărtarea în timp a prilejuit regretabilul anonimat al operei. Mai tîrziu anonimatul a fost integrat însă esenţei artistice a folclorului. ,,Poezia cea mai veche este în legătură cu necesităţile unei vieţi practice, care cer neapărat, fără nici un fel de mîndrie, fără nici un fel de pretenţie sau aspiraţie către eternitate, creaţia literară''[21]. În acest caz, anonimatul reprezintă o condiţie acceptată de însuşi creatorul popular, care, avînd în vedere funcţia utilitară a artei sale, nu ţine să se diferenţieze de masa pe care o reprezintă, individualizîndu-se prin proclamarea dreptului său de autor asupra piesei create.

---

[17] *Colecţia de folk-lore a Ministerului de Instrucţie* (Scrisoare către D. Ministru Haret), Bucureşti, 1903, p. 25.

[18] Lucrul e simptomatic pînă şi în titlurile unor articole ale sale : *Poezia populară trăieşte*, în ,,Drum drept'', 1916, p. 113—117 ; *Cîntecul poporului trăieşte*, în ,,Ramuri'', 16 (1922), p. 209—210.

[19] *În adîncimile sufletului naţional*, în ,,Ramuri'', 16 (1922), p. 332.

[20] *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Bucureşti, 1929, p. 17.

[21] *Balada populară românească*, Vălenii de Munte, 1910, p. 3.

N. Iorga a manifestat, de-a lungul întregii sale activităţi, o complexă şi multilaterală înţelegere pentru *fenomenul sincretismului* folcloric. În numeroase din scrierile sale se referă la această problemă, cu o convingere ce pare să se fi format pe temeiul observării directe a realităţii. Astfel, în 1909 considera că melodia e legată ,,atît în teorie, cît şi în practică" de cuvintele cîntecului [22], pentru a se contrazice în 1914, cînd afirmă că improvizarea textului este ,,determinată de melodie" [23]. În 1929 şi-a clarificat însă concepţia, cîştigînd o viziune globală asupra fenomenului, ce-şi are originea în însăşi geneza şi funcţia originară a artei. ,,Poezie, cîntec, adică muzică şi danţ sînt lucruri legate împreună", ,,danţul cere cîntec şi cîntecul cere poezie. Danţul se cere punctat şi se punctează cu literatură" [24].

Şi problema *funcţionalităţii* folclorului nu i-a fost străină sau indiferentă. El ştie că geneza unor produse folclorice are o finalitate practică precisă. Mai clară i-a fost problema unor anumite genuri (descîntecele, de pildă), unde aspectul funcţional apare mai evident. Interesant este însă modul cum leagă geneza liricii — pe care o consideră că are o putere de expresie mai bogată decît epica populară, deoarece impulsul îi vine de-a dreptul din viaţa naţională [25] — de etapele principale ale vieţii omeneşti sau cum, discutînd despre marile cicluri folclorice (obiceiurile de familie şi cele ale anului etnografic), arată că toate actele vieţii ţăranului sînt întotdeauna şi pretutindeni însoţite de cîntec, de unde şi diversificarea producţiilor populare pe genuri funcţionale (colind, bocet, descîntec, oraţie de nuntă, strigătură etc.). Cu toată această diversificare funcţională, ,,un caracter al poeziei populare e că toate genurile se amestecă şi se pot îmbogăţi şi fructifica" [26].

Iarăşi interesantă este concepţia lui despre *valoarea etică şi educativă* a unor producţii folclorice. Basmul, de pildă, a servit întotdeauna ca o lecţie de morală, îndemn către fapte dezinteresate, încurajare către cel mai nobil cavalerism, dar mai ales prin faptul că perpetua, în personajele sale principale (împăraţi şi împărătese), amintirea unei strălucite origini etnice, a servit ca o ,,iniţiere populară în realităţile politice de moştenire milenară" [27].

Aşa cum geneza folclorului este explicată prin funcţia sa socială, tot aşa şi circulaţia sa, reproducerea tradiţiei în contemporaneitate. El este împotriva gratuităţii artei. Producţiile folclorice apar numai la anumite prilejuri, şi el sfătuieşte pe orice culegător să le caute la asemenea prilejuri, unde apar ,,şi fără el", deci în locurile şi momentele care o generează spontan şi necesar [28].

---

[22] *O nouă culegere de poezii poporale din Moldova*, în ,,Neamul românesc literar", 1 (1909), p. 341.

[23] *Cîntecele românilor din Serbia*, Bucureşti, 1914, p. 11 (extras din ,,Ilustraţiunea naţională").

[24] *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Bucureşti, 1929, p. 17.

[25] A. I. Amzulescu, *Observaţii critice în problema studierii baladei*, în ,,Revista de folclor", 4 (1959), nr. 1—2, p. 47 (reprod. în *Balade populare româneşti*, Bucureşti, 1964, vol. I, p. 37).

[26] *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 56: copilăria cu jocurile de copii, adolescenţa cu şezătoarea, hora şi dragostea, tinereţea cu armata şi dorul, înstrăinarea cu jalea şi singurătatea etc.; *Istoria literaturii româneşti. Introd. sintetică*, Bucureşti, 1929, p 21; *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 59, 87.

[27] *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ed. a 2-a, Bucureşti, 1925, p. 74.

[28] *Colecţia de folk-lore a Ministerului Instrucţiunii*, Bucureşti, 1903, p. 9—10.

În lumina acestei funcționalități se determină și *scopul cercetării*. Descîntecele, de exemplu, trebuie cercetate pentru cunoașterea datinilor și credințelor populare, ca și pentru cunoașterea și înțelegerea practicilor medicale ale poporului [29], cu toate că și „un descîntec se poate citi și admira ca și o doină, ca și un cîntec de vitejie" [30].

În general, creația populară poate fi studiată și din punct de vedere estetic, admirîndu-i-se frumusețea, „deosebind însușirile care alcătuiesc caracterele acelei frumuseți", dar aceasta este o chestiune subiectivă, de gust. Cercetarea trebuie să urmărească scopuri mai puțin relative, respectiv cunoașterea rosturilor poeziei populare, categoriilor și tipurilor ei, împrejurărilor cînd s-a alcătuit și cum și în ce măsură oglindește acele împrejurări. Abia într-al doilea rînd se pot cerceta și mijloacele de realizare artistică.

În principal, *cercetarea folclorului trebuie să servească istoricului*, după acea concepție care a dominat întreg secolul al XIX-lea și care a introdus folclorul printre izvoarele istorice, concepție promovată mai ales de istorici (N. Bălcescu, B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol, N. Densușianu).

Acestea sînt, în linii mari, părerile lui N. Iorga cu privire la problematica generală, teoretică a folclorului. Ideile nu și le-a expus niciodată în desfășurarea de mai sus, precum nici în cadrul unui sistem organizat și coerent. Ele au fost semănate de-a lungul unei perioade de aproape cincizeci de ani, în împrejurări diferite și în contexte culturale diverse. Unele dintre ele se completează, interferîndu-se cu altele; altele se îmbogățesc și se amplifică, pe măsura îmbogățirii și amplificării generale a experienței și gîndirii sale; altele, neadîncite și neraportate la un întreg, rămîn simple sugestii, pentru ca, în fine, altele să fie absolut contradictorii, toate descoperindu-ne însă neastîmpărul unei curiozități niciodată satisfăcute și mersul complex al cugetării sale. El însuși, cu probitatea caracteristică marilor spirite, recunoștea această caracteristică funciară a operei sale, de fapt a oricărei opere ce se întinde pe o perioadă de timp mai îndelungată, atunci cînd spunea că „nimeni nu poate fi criticat pentru faptul că el se găsește dincolo de opinia lui, care era mai puțin întreagă și mai rea decît opinia formată pe urmă, după o mai bună informație și după o viață mai plină de experiențe" [31].

Ceea ce trebuie reținut este faptul că, adunate la un loc, aceste *membra disjecta* pot oricînd alcătui ramele unui sistem complex și multilateral, la care simțim, de altfel, cum se raportează permanent tot ceea ce a scris în problemele speciale ale folclorului, în domeniile sale aplicative.

Am arătat că N. Iorga a discutat problema originii genurilor folclorice prin prisma funcției lor sociale, ceea ce este, desigur, un aport valoros la teoria generală a folclorului. Reamintim iarăși că el nu a fetișizat categoria de gen și specie, arătînd că, în realitatea socială, ele au o fluiditate ce asigură întrepătrunderile cele mai neașteptate și permite fructificarea lor continuă. Prin raportare la aceste principii trebuie să se înțeleagă cele ce se vor discuta în continuare. E însă necesar să arătăm că în problema genurilor se face cel mai acut simţită lipsa unor adecvate cunoştinţe tehnice de ,,specialist'', de unde cantitatea şi, mai ales, calitatea erorilor sale. Dintre toate genurile folclorice, l-au interesat în mod special balada şi basmul, iar din aceste două, balada i-a ţinut trează atenţia decenii la rînd. Concepţia pe care a imprimat-o cercetărilor asupra baladei a dominat întreaga epocă de la 1900 încoace [32] şi continuă să aibă adepţi pînă în zilele noastre.

---

[29] Dr. Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil, *Culegere de descîntece din județul Romanați*, cu o prefață de N. Iorga, București, 1907, p. 6; în recenzia la aceeași carte din „Floarea darurilor", 1 (1907), II, p. 177, menționează numai cel de-al doilea obiectiv: „putem răzbate mai bine decît prin orice alt mijloc în teoria medicală a poporului".

[30] Dr. Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil, *op. cit.*, p. 6; și în „Floarea darurilor", 1 (1907), II, p. 179.

[31] Apud Șt. Pascu, *N. Iorga*, în „Tribuna", Cluj, 9 (1965), nr. 47, p. 9.

Nu insistăm aici asupra detaliilor ce compun concepţia sa asupra genezei, răspîndirii, circulaţiei şi funcţiei baladei populare la români şi în sud-estul european, deoarece în această problemă s-au făcut în anii din urmă observaţii pertinente, stabilindu-se ce este viabil şi ce este caduc în teoria sa [33]. Pentru a nu repeta deci ceea ce se ştie prea bine, nu numai în lumea specialiştilor, ne mărginim doar să menţionăm că greşeala lui principală a constat în faptul de a fi considerat balada drept gen folcloric aristocratic atît prin geneză, cît şi prin funcţie; că l-a considerat alogen atît la români (unde ar fi venit de la sîrbi), cît şi în întregul sud-est european (unde ar fi venit din Occident prin intermediul marilor mişcări de popoare din evul mediu); că a încercat o ,,ciclizare'' a lui nu pe criterii intrinsece, ţinînd de specificul artistic al genului, ci din puncte de vedere exterioare obiectului; că a impus, metodologic, principiul identificării de personaje istorice în cuprinsul baladelor populare [34], uitînd că acestea sînt creaţii de artă ce operează cu mijloace de expresie specifice, şi nu sînt cronici care înregistrează fapte şi nume, că ele cuprind nu înregistrarea fidelă a evenimentelor istorice, ci oglindesc concepţia populară şi interpretarea pe care poporul a dat-o istoriei sale la modul tipizării artistice. Teoria lui despre balada populară a fost depăşită şi nu mai e revalorificabilă în contextul folcloristicii actuale. Ea rămîne să ilustreze un anumit moment din dezvoltarea folcloristicii româneşti şi îşi merită toată importanţa prin forţa sa propulsivă şi dinamismul ei, prin aprigile discuţii pe care le-a suscitat, într-o perioadă cînd cercetările de acest fel erau încă la început.

Pentru a încheia discuţia asupra baladei, trebuie să mai menţionăm că tot N. Iorga a ridicat problema clasificării tipologice a baladei; pentru a face o ordine în acest adevărat ,,haos de frumuseţe şi trivialitate, autenticitate şi cîrpeală'' [35], pe care-l prezintă, de obicei, colecţiile noastre, ceea ce ar duce la o aşa-numită ,,restituire'' a ei, înţelegînd prin aceasta, probabil, procesul dublu de descoperire a autenticului şi esteticului. Mai arătăm iarăşi că în recenziile pe care le-a făcut la diverse culgeri a notat circulația redusă a temelor baladice și modificările lor locale[36], a menționat existența unor teme locale, legate de eroi locali, alături de ,,răsunete ale acelor ce s-au alcătuit aiurea'' [37], a evidențiat frumusețea unora și decăderea artistică a altora [38].

---

[32] D. Caracostea, *Balada poporană română*, Curs univ. 1932—1933, p. 243—244.

[33] A. I. Amzulescu, *Observaţii critice în problema studierii baladei*, în ,,Revista de folclor'', 4 (1959), nr. 1—2, p. 188.

[34] *Cîntecele românilor din Serbia*, Bucureşti, 1914, p. 8: Iencea Săbiencea = Iancu de Hunedoara, Jicmon crai = regele maghiar Sigismund, învinsul de la Nicopole; *Balada populară românească*, p. 17—21: Neagoe Basarab, Mircea Ciobanul, Vartic, Mihnea Turcitul, Oprişanul, Iancu-Vodă, Miu Cobiul. De altfel, aşa cum a arătat recent Al. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, în ,,Revista de folclor'', 5 (1960), nr. 1—2, p. 34 (*Balade populare româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1964, p. 69—70), N. Iorga ştia foarte bine că balada operează cu tipuri de oameni şi cu fapte tipice, ,,făcînd din toate luptele, din toate suferinţele o singură amintire şi din toţi eroii anume *tipuri* de oameni ce au fost''. Nu a mers însă pînă la capătul raţionamentului şi această atît de importantă descoperire n-a fost fructificată.

[35] *Balada populară românească*, Vălenii de Munte, 1910, p. 15.

Despre *Miorița* n-a vorbit în mod expres niciodată, însă a stăruit în nenumărate rînduri asupra ei, în contexte diferite. Important e faptul că a legat conținutul ei de cauzele economice ale omorului povestit, ,,înlăturînd din discuție sensurile magice și rituale'' despre care vorbiseră alți cercetători. Fondul ei este un incident de transhumanță, locul de origine, Moldova de sud, vechimea ei urcă pînă în secolul al XVIII-lea. Întreaga frumusețe și valoare a textului trebuie căutate nu în sîmburele său epic, ci în lirismul delicat al piesei [39]. L-a condamnat întotdeauna pe V. Alecsandri pentru ,,greșelile de limbă, de logică, de adevăr'' pe care le-a săvîrșit, publicînd cunoscuta sa variantă [40]. Cunoaște unele variante transilvănene, dar i se par degradate [41].

Cealaltă capodoperă a folclorului nostru, *Meșterul Manole*, îi prilejuiește cîteva intervenții valoroase. Găsește excelența versiunii românești în faptul că balada condamnă sacrificiul povestit, în numele omeniei specifice ,,sufletului popular'' românesc, unui mod caracteristic de a concepe umanismul [42], pune geneza baladei, căreia îi găsește replici neogrecești, în legătură cu zidirea bisericii de la Argeș și, pe baza intimei și neîntreruptei participări a poporului nostru la cultura sud-estului european, postulează, pe drept cuvînt, că versiunea maghiară este un împrumut tîrziu din românește, deoarece n-o aflăm decît în Transilvania (în zonele de contact bilingv din secuime, adăugăm noi!) [43].

Basmul l-a preocupat în mod permanent. Din cîte știm pînă acum, a atins problematica genului în nu mai puțin de 9 lucrări, printre care unele îi sînt consacrate în mod exclusiv. Cum însă, după apariția marii lucrări a lui Lazăr Șăineanu, nimeni în țara noastră nu s-a mai îndeletnicit cu studiul basmului, opiniile sale nu au trezit un ecou deosebit și n-au provocat o fermentație științifică specială, așa cum s-a petrecut în cazul baladei.

În cercetările sale asupra basmului deosebim două etape cronologice principale : prima, de la 1893 pînă după primul război mondial, cînd e preocupat în mod special de probleme de teorie și metodologie a culegerii și publicării basmelor populare; cea de-a doua, perioada interbelică, în care timp se pasionează pentru problemele originii multiple a basmului european și românesc.

Opinia sa asupra culegerii basmelor populare își are punctul de plecare în oralitate, pe de o parte, și în specificul său artistic (structura în proză), pe de altă parte. Acest dublu sistem de referințe pune culegătorului probleme deosebit de complicate. Prima sa datorie este aflarea informatorului [44]. Acesta trebuie să fie neapărat un ţăran (după concepţia sa şi a epocii despre caracterul exclusiv rural al culturii poporului nostru) [45], nu o slugă pe la oraş şi mai ales nu un cărturar. Culegerea bună merge direct la ,,izvor'' [46]. Pentru a însemna gradul de ,,mai slab sau mai înalt de popularitate'' al informatorilor, el cere culegătorilor să indice cu cea mai mare precizie tot ce se referă la persoana acestora [47]. Folosirea unui informator individual apare ca o limitare de ordin obiectiv, deoarece ,,cînd cineva crede că a cules un basm din gura poporului, se înşală : gura aceea colectivă, care ar putea să prezinte basmul în toată întregimea şi frumuseţea sa, nu există''[48]. Sîntem obligaţi să recurgem la un singur informator, dar atunci trebuie să ştim cum să-l alegem : el trebuie să fie, din toate punctele de vedere, reprezentativ ; să exprime autentic colectivitatea.

---

[36] *O culegere de cîntece bihorene*, în ,,Neamul românesc literar'', 5 (1912), p. 518.

[37] *Din viața Maramureșului românesc. O nouă culegere de poezii maramureșene*, în ,,Neamul românesc literar'', 1 (1909), p. 88.

[38] *O culegere de cîntece din Maramureș*, în ,,Ramuri'', 19 (1925), p. 93 : stricate, versiunile locale ale baladelor ,,Oleac'' și ,,Ilincuța'' ; foarte frumoasă, balada ,,Ileana Frîncului''.

[39] Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, 1964, p. 142—143.

[40] *Balada populară românească*, Vălenii de Munte, 1910, p. 25 ; vezi și Al. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, p. 34 (*Balade populare românești*, vol. I, București, 1964, p. 69—70).

[41] *O culegere de cîntece din Maramureș*, în ,,Ramuri'', 19 (1925), p. 92—93.

[42] *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1929, p. 134—135.

[43] *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. IV, București, 1937, p. 356 ; vol. II, p. 187, nota 2.

După ce ascultă basmul, culegătorul trebuie să înceapă opera de ,,armonizare'', ,,proporţionalizare'', ,,purificare'' şi ,,restabilire''[49], străduindu-se să transforme în bine ceea ce a auzit rău, să nimerească ,,tonul'' autentic popular ,,ce se impune în reproducerea literară a poveştii auzite, pentru dezbrăcarea sa completă de personalitatea cărturarului'' [50]. Munca aceasta trebuie desfăşurată în aşa fel încît să se creeze iluzia că povestea culeasă ar ,,ieşi din gura unui ţăran ideal''. Şi atunci ea ar fi culeasă într-adevăr ,,din gura poporului'' [51].

În reproducerea ,,ideală'' a unui asemenea text, două sînt primejdiile ce pîndesc pe culegător : transcrierea prea personală, pentru care o critică pe Elena Sevastos, şi transcrierea mai ,,conştiincioasă'', impersonală şi mai exactă, pentru care nu laudă basmele publicate în revista ,,Contemporanul''. Basme bine culese sînt cele care au ,,tonul'' popular. I. Creangă, P. Ispirescu şi D. Stăncescu au reuşit să prindă acest ,,ton''. Folosirea stenografiei serveşte numai lingvistului. Singurul bun culegător este marele scriitor [52].

La vremea cînd a scris acestea nu fuseseră încă folosite mijloacele tehnice de culegere a basmelor, ceea ce va deschide în viitor perspective noi pentru însăşi munca de cercetare. Opiniile sale sintetizează, cu mare acuitate, preocupările epocii întregi, care nu izbutise să ofere cercetătorului de basme o bază tehnică-materială adecvată şi nici măcar corespunzătoare celeia de care se bucurau alte domenii ale folclorului. Ideile lui, depăşite astăzi, jalonează însă drumul pe care a mers, în mod necesar, folcloristica românească în acea vreme de răscruce.

---

[44] Vezi critica modului superficial şi neştiinţific de a selecţiona informatorii, în : *Cîntecul poporului trăieşte*, în ,,Ramuri'', 16 (1922), p. 209—210. Indicaţii generale pentru alegerea informatorului în : *Colecţia de folk-lore a Ministerului Instrucţiunii*, p. 8—9.

[45] Vezi diatriba sa total neîndreptăţită, dar în spiritul epocii, împotriva folclorului orăşenesc, pe care-l consideră cuprinzînd ,,toate nimicurile sarbede răsărite în cazărmi şi mahalale sub influenţa nesănătoasă a vieţii oraşului'', şi pentru care cere întocmirea unui volum de ,,cryptadia'', folositor învăţatului, nu publicului. *Colecţia de folk-lore a Ministerului Instrucţiunii*, Bucureşti, 1903, p. 17.

[46] Prefaţa la Leca Morariu, *De la noi*. Cu un cuvînt de N. Iorga, ed. a 3-a, 1920, p. 7.

[47] Un nou volum de poveşti, în ,,Timpul'', 15 (1893), nr. 78 : recenzie la culegerea Elenei Sevastos.

[48] *Basme culese din gura poporului*, în ,,Timpul'', 15 (1893), nr. 68 : recenzie la culegerea din 1892 a lui D. Stăncescu.

[49] Leca Morariu, *op. cit.*, p. 7.

[50] Glume şi poveşti de D. Stăncescu, în ,,Vatra'', 2 (1895), p. 30 : recenzie la volumul cu acelaşi titlu.

[51] *Basme culese din gura poporului*, în ,,Timpul'', 15 (1893), nr. 68.

[52] Leca Morariu, *op. cit.*, p. 7.

În ce privește problema originii basmului românesc, N. Iorga distinge trei surse deosebite. Prima dintre acestea trebuie considerată legenda orientală, venită din India și Persia și transmisă nouă de lumea Bizanțului [53]. De certă origine orientală i se pare rolul pe care-l joacă în basm animalele, iar bizantină i se pare atmosfera de viață imperială ce impregnează basmele noastre [54].

Cea de-a doua sursă este occidentală. Este vorba de o undă medievală, intrată în lumea sud-est europeană prin zona Adriaticii și care aduce cu ea concepția cavalerească, de factură franceză, a eroului. Făt-Frumos al basmelor noastre face aluzie certă la acest ideal de viață cavalerească și se leagă direct de celebrele ,,chansons de geste'' și romane occidentale din epoca cruciadelor. De altfel, acesta nu ar fi singurul caz de trecere a unor subiecte de epopee sau romane medievale în basm [55]. Însuși termenul de ,,făt'' are un semantism arhaic, dovedind vechimea cînd a fost concepută figura eroului (contemporană cu epoca cruciadelor, anterioară secolului al XIV-lea). De altfel, basmul românesc trădează și alte apropieri tematice cu cel occidental, în speță cu cel francez [56].

Sursa a treia este autohtonă și se manifestă nu atît în tematica basmelor, cît mai ales în interpretarea lor artistică. Este vorba de acea ,,note nationale propre entre le rire mouillé de larmes et entre les larmes illuminées d'un sourire, ce qui est la définition même de notre littérature aussi bien populaire que cultivée'' [57].

În cîteva rînduri a făcut o aluzie discretă la posibila existență a unor elemente slave în basmul românesc, cum ar fi, de pildă, apariția ,,zmeului'', căruia îi află însă și rădăcini în ,,dragonismul'' traco-dac. Greșește cînd îl consideră pe ,,Pepelea'' italian [58].

Pornind de la sinteza lui Lazăr Șăineanu, istoricul ambiționa lărgirea cadrului unei asemenea lucrări prin includerea tuturor materialelor din ,,lumea romanică'' și prin aflarea la români a unui punct de iradiere a basmelor din sud-estul european către maghiari, slavi și germani. Considera că această operă merită să fie întocmită și făgăduia s-o întreprindă, dar nu a dus-o la îndeplinire, solicitat, desigur, de alte lucrări.

Din celelalte specii ale prozei populare nu-i reține atenția decît legenda, fără preocuparea de a adînci teoria ei specifică. În operele sale istorice folosește pe larg legenda, dar nu discută istoricitatea materialului utilizat. Legendele transmise de Neculce le considera drept forme corupte ale unor balade ce își vor fi pierdut cu încetul actualitatea și funcția. Pentru el se pare că un stadiu mai vechi al folclorului este ,,la transformation de l'histoire en ballade'' [59].

Celelalte genuri, chiar dacă le-a acordat un oarecare spațiu în *Istoria literaturii românești*, unde s-a străduit să dea o vedere de ansamblu asupra folclorului nostru, nu au fost tratate la același nivel. Se mulțumește să însăileze la un loc unele afirmații devenite locuri comune. Reținem totuși unele intervenții valoroase, printre care, de pildă, definiția ,,doinei'', care, după el, ,,poate exprima toate sentimentele în toate gamele, mergînd de la cea mai delicată înălțare ideală a sufletului omenesc pînă la sfîrcul de bici al satirei în proporții mai largi decît a simplei strigături improvizate''[60], contrazicînd părerea dominantă și eronată despre doină drept cîntec de jale în exclusivitate. Tot așa merită să fie reținută atenția pe care o acordă laturii sociale a liricii noastre. În recenzia la culegerea lui Tit Bud, subliniază oglindirea în cîntec a inegalităților sociale și stratificărilor din sînul țărănimii maramureșene. Aceeași remarcă o face și într-o recenzie la culegerea din Bihor a lui Petru Hetcou. În prezentarea tematică a liricii, chiar cînd ajunge să remarce unele ,,motive'' statornice și generale, nu depășește împărțirile clasice ale lui I. U. Jarník și A. Bîrseanu, pentru a căror colecție mărturisește cea mai mare admirație [61].

---

[53] *Contes roumains transposés en français* par N. Iorga, Paris, 1923, prefața.
[54] *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, București, 1937, p. 188.
[55] *L'élément occidental dans le conte danubien et balkanique*, p. 104.
[56] *Povești, tot povești*, în ,,Ramuri'', 18 (1924), nr. 7, p. 1.
[57] *Contes roumains transposés en français* par N. Iorga, Paris, 1923, prefața.
[58] *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, București, 1937, p. 188, 360.
[59] *Ibidem*, vol. IV, p. 517.

Problema proverbului nu l-a reținut prea mult. Interesant e însă faptul că l-a considerat drept o rămășiță a ,,unei literaturi gnomice'', în sensul unei morale versificate care și-a pierdut fabula, explicația epică concretă. Sensul lor e strîns legat de mediul și viața restrînsă a satului, avînd deci un mare grad de originalitate și autenticitate etnică. ,,În aceste proverbe, ca și în cîntec și descîntec și mai mult decît în balada de împrumut și de aclimatizare, trăiește sub toate aspectele ei însăși viața milenară a poporului nostru'' [62].

În legătură cu colindele, a căror difuziune general-balcanică o cunoaște, merită să evidențiem modul în care apreciază rolul bisericii. Astfel, afirmă că ,,biserica a mîncat în mare parte cîntecul popular, dar nu l-a putut mînca de tot și pretutindeni, și nu se poate nici astăzi sărbătoare de iarnă fără să se audă acest cîntec'' [63].

Sărbătorile de iarnă sînt, în concepția sa, mari spectacole populare. Astfel, despre ,,plugușor'' spune că ,,e teatrul popular al celor vechi care dăinuie încă'' [64]. Spectacolul cu ,,moșii'', ,,urșii'', ,,caprele'' și alte măști de animale ține însă de întreaga comunitate sud-est europeană [65]. ,,Vasilca'' o pune în legătură cu un cîntec latinesc din 1521 al studenților de la Oxford, cîntat de asemenea de Crăciun, însoțind, în același mod ca și la noi, capul unui mistreț [66]. ,,Irozii'', de certă proveniență occidentală, îi crede preluați din ,,jocurile catolicilor de la școala din Iași'', după o mărturie a misionarului catolic Bandinus din vremea lui Vasile Lupu [67]. ,,Lupta tovarășilor de stea'' de la noi o pune în relație cu un obicei asemănător al copiilor francezi, la Paști [68].

---

[60] *Istoria literaturii românești*, vol. I, ed. a 2-a, București, 1925, p. 25.

[61] Despre adunarea și tipărirea izvoarelor relative la istoria românilor, în : *Prinos lui D. A. Sturdza la împlinirea celor șaptezeci de ani*, București, 1903, p. 98 : ,,Încă mai într-ales e însă colecția făcută cu gust și știință, în cele mai bune împrejurări, de d-l Andrei Bîrseanu și I. Urban Jarník, o colecție model''.

[62] *Istoria literaturii românești*, vol. I, ed. a 2-a, București, 1925, p. 75.

[63] *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1929, p. 22.

[64] *Anul nou în orientul european*, în ,,Ramuri'', 17 (1923), p. 162 : traducere din ,,Revue bleue'' de C. D. Fortunescu.

[65] *Historie des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, București, 1937, p. 185.

[66] *Datinile noastre de Crăciun și originea lor*, în ,,Revista istorică'', 5 (1919), p. 372 și *Anul nou în orientul european*, în ,,Ramuri'', 17 (1923), p. 163.

[67] *Datinile noastre de Crăciun și originea lor*, în ,,Revista istorică'', 5 (1919), p. 372.

[68] *Datini asemănătoare*, în ,,Cuget clar'', 5 (1932), p. 98.

Din producțiile ceremoniale din ciclul anului etnografic, notează — în legătură cu „rusaliile", de străveche origine romană, dar de transmisie slavă — existența și la bulgari a „călușarilor". Este singura aluzie, din cîte știm, pe care o aflăm în scrierile sale la dansurile noastre populare. „Scaloianul" îi prilejuiește un excurs în mitologia slavă, dar află paralele tocmai în Egipt, fără a trage concluziile corespunzătoare din acest paralelism [69].

Din ciclul vieții omenești remarcă frumusețea orațiilor de nuntă, relevînd admirabila „alegorie" a vînătorii, iar bocetul, după ce vorbește de cîntăreața profesionistă, îl pune în legătură, ca termen, cu corsicanul „vocero", pe care-l află și la raguzani [70].

Precum se vede, nu toate genurile folclorice i-au atras atenția și, din celelalte discutate, nu toate în mod egal. Folosind, în general, schemele de clasificare ale creației culte, nu întotdeauna a putut defini esența artistică și funcțională a fiecărui gen în parte. În privința aceasta, el este prizonierul concepțiilor dominante ale epocii, pe care nu le depășește prin adîncirea problematicii, ci prin lărgirea considerabilă a informației – mai ales comparativistă —, cum pînă la el nu adusese decît B. P. Hasdeu. Ceea ce trebuie păstrat însă ca un bun cîștigat din teoria sa despre genurile folclorice este faptul că ele „se amestecă și se pot îmbogăți și fructifica", nefiind niște scheme rigide și inexpresive, ci categorii dialectice în permanentă devenire și interconexiune.

În încheiere, e necesar să arătăm că N. Iorga, deși n-a cules și n-a publicat personal nici un text folcloric, pe baza uriașei sale experiențe de editor de documente istorice, a izbutit să-și formeze un sistem coerent de reguli generale, pe care îl propune tuturor culegătorilor de folclor și în raport cu care apreciază calitățile științifice ale diferitelor culegeri. El cere selecționarea materialelor ce se publică din punctul de vedere al autenticității lor folclorice și din punctul de vedere al valorii lor estetice. Pretinde să fie transcrisă în text „bucata caracteristică", urmînd ca variantele să fie analizate în notă, culegînd din ele doar caracteristicul. Critică inconsecvența în transcrierea dialectală a textelor și prin aceasta fixează ca principiu științific de lucru notarea fonetică a textelor. Cere indicarea precisă a informatorului și critică vehement pe culegătorii care nu o fac. Cere, de asemenea, menționarea consecventă a localității de unde s-a cules, citarea onestă a surselor de unde au fost extrase unele texte republicate antologic, întocmirea de indice bibliografice.

În legătură cu metoda sa personală de a discuta valoarea științifică a culgerilor de folclor (nu a muncii tehnice a culegătorului!), trebuie să reținem tendința permanentă de a releva elementele susceptibile a recrea atmosfera istorică. Remarcă întotdeauna termenii care trimit la stadii vechi sau forme locale de limbă, la forme vechi de viață feudală, la amănunte pitorești de natură istorică, care toate derivă din concepția sa generală despre „istoricitatea" creației populare, deși n-a fost insensibil nici la farmecul regional al diminutivului ori la bogăția ritmică a diverselor creaţii. Nu ca o simplă curiozitate menţionăm şi faptul că a fost atent la aspectele cele mai particulare ale versificaţiei populare, cunoscînd, de pildă, valoarea „supletivă" a silabelor de completare[71].

---

[69] *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, București, 1937, vol. II, p. 341, 363.
[70] *Ibidem*, vol. II, p. 342.

★

Lucrarea de faţă n-a urmărit mai mult decît să readucă în orbita interesului general cîteva din aspectele majore ale activităţii folclorice a lui N. Iorga şi să ofere o primă bază de discuţie viitoarei acţiuni de preluare critică a însemnatei sale moşteniri ştiinţifice. A năzuit să pună în lumină atît izbînzile, cît şi greşelile lui, înţelese ca o sinteză pe plan superior a reuşitelor şi a erorilor veacului întreg. Peste amănuntul întotdeauna emendabil, peste îmbătrînirea firească a tuturor adevărurilor, peste pătimaşele zbuciumări ale omului ferecat în actualitate simţim şi astăzi fîlfîirea incandescentelor flamuri ale cugetării sale, ca o teribilă lecţie de umanism, dragoste de patrie şi devotament în slujirea adevărului.

Chiar dacă ideile sale ar fi murit o dată cu ireversibila prăbuşire a epocii şi societăţii în care a trăit, tot n-ar putea fi şterse din istoria folcloristicii noastre, unde ocupă un loc de frunte şi reprezintă o etapă însemnată din evoluţia gîndirii folclorice româneşti. Dar numeroase din ideile lui, semănate cu atîta generozitate de-a lungul întregii sale vieţi, i-au supravieţuit şi lui, şi „fugii timpurilor", înscriindu-se pe linia cea mai bună a tradiţiilor înaintate ale ştiinţei noastre şi purtînd în ele sămînţă rodnică pentru cercetarea de azi şi pentru cea de mîine.

NICOLAE IORGA ET LE FOLKLORE

Bien que n'ayant pas été folkloriste au sens strict du mot, N. Iorga s'est intéressé à l'étude de la création populaire, apportant d'importantes contributions, autant en ce qui concerne les problèmes théoriques que méthodologiques de cette discipline. Le présent article essaie la revalorisation de cette contribution, en l'étudiant à deux points de vue. Son activité est appréciée d'abord dans le contexte scientifique de son époque ; ensuite dans la perspective de l'étape actuelle du développement de la recherche folklorique en Roumanie. Dans les deux cas, l'étude met en relief la contribution positive de ce savant, qui, à certains points de vue, a égalé et même dépassé ses contemporains, pouvant être aujourd'hui encore utile à la recherche. L'auteur analyse successivement les opinions de N. Iorga sur les aspects essentiels du folklore (le caractère oral, l'improvisation, le rapport entre la tradition et l'innovation, le phénomène de l'actualisation et de la localisation, le rapport existant entre l'individuel et le collectif, l'essence populaire du folklore, l'anonymat, la fonctionnalité, la valeur éthique et esthétique, la finalité de la recherche, ainsi que sur

---

[71] *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, Bucureşti, 1937, vol. III, p. 136 : pe care o regăseşte în anume toponimice, printre care şi Făgăraş.

les problèmes spéciaux, comme les genres folkloriques, insistant surtout sur la ballade et le conte, qui l'ont intéressé en premier lieu. En conclusion, on étudie aussi les problèmes de méthodologie effleurés par N. Iorga dans ses études (la collection du folklore, la publication et la recherche scientifique du folklore). En dressant un bilan sévère de ses erreurs et de ses succès dans ce domaine, l'auteur souligne que l'œuvre folklorique de l'historien s'encadre dans le courant le plus avancé, progressiste, de la science roumaine des quatre premières décennies de notre siècle.

DIMITRIE GUSTI
ŞI CERCETAREA ETNOGRAFICĂ

ROMULUS VULCĂNESCU

În dezvoltarea etnografiei româneşti, o contribuţie aparte a adus Şcoala sociologică de la Bucureşti a lui Dimitrie Gusti. Esenţa, forma şi valoarea acestei contribuţii nu au fost tratate încă în literatura de specialitate decît parţial şi uneori contradictoriu. În cele ce urmează ne propunem să prezentăm această problemă sub aspectele ei teoretice şi metodologice esenţiale.

Pentru a putea înţelege în ce constă aportul pe care l-au adus Dimitrie Gusti şi Şcoala sociologică de la Bucureşti la dezvoltarea cercetării etnografice româneşti se impune în prealabil o analiză succintă a situaţiei etnografiei în ţara noastră înainte de închegarea concepţiei şi sistemului său sociologic şi de apariţia Şcolii sociologice de la Bucureşti, apoi în cadrul concepţiei şi al Şcolii şi, în cele din urmă, după dispariţia acestei şcoli, pînă la reconsiderarea etnografiei în lumina concepţiei materialist-istorice.

În perspectiva unei analize retrospective, pentru o perioadă de timp atît de lungă şi frămîntată de contradicţii teoretice şi metodologice, vom putea cunoaşte mai bine, în baza unor materiale publicate, aportul lui Dimitrie Gusti şi, o dată cu el, al Şcolii sociologice de la Bucureşti în dezvoltarea cercetării etnografice româneşti.

Înainte de închegarea sistemului lui sociologic şi de apariţia Şcolii care avea să-l aplice consecvent, în ansamblul ei, deci aproximativ înainte de 1925, în România etnografia se dezvolta ca o disciplină care nu ajunsese încă la autonomie, care în concepţia şi contextul cultural al vremii nu atinsese încă stadiul legitim al oricărei ştiinţe ce se voia independentă prin obiectul şi metodele ei de cercetare, funcţiunea ei creatoare şi mesajul ei ştiinţific. Situaţia aceasta nu era proprie numai etnografiei româneşti, ci o stare generală, caracteristică etnografiei pe plan universal, pentru că etnografia se afla în această perioadă de început pentru ea într-o criză de creştere şi ducea, cu toate forţele ei încă modeste, o luptă teoretică şi metodologică de autonomizare a domeniului ei, asemănătoare tuturor celorlalte discipline cu domeniul înrudit ce intrau în competiţie cu ea.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, această luptă avea loc pe două planuri diferite, însă corelate : unul inter-

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5–6, p. 465–476, Bucureşti, 1966

disciplinar şi altul intradisciplinar. Aşa cum reiese din literatura de specialitate a vremii, obiectul etnografiei era disputat, mai ales la începutul secolului al XX-lea, de antropologie, de antropogeografie, de geografie, de ştiinţa culturii etc., dacă nu în întregimea lui, în cazul cel mai fericit, în aspectele lui esenţiale şi majore [1]. La lupta externă, interdisciplinară, cu aceste ştiinţe ce revendicau tot mai insistent acelaşi obiect de cercetare — cultura populară — trebuie adăugată şi falsa luptă intestină, intradisciplinară, dintre etnologie şi etnografie pe tema structurii, a funcţiunii şi a caracterelor axiologice ale acestor „dublete” ale aceleiaşi preocupări ştiinţifice de bază.

Confuzia dintre conţinutul disciplinelor care revendicau ca obiect de studiu modul de viaţă şi formele de cultură populară a unor unităţi sociale constituite, în speţa comunităţilor sociale de tipul satului, zonei şi regiunii se petrecea la nivelul teoretic al ştiinţelor sociale şi umaniste, datorită lipsei de precizie a punctelor de vedere diferenţial-ştiinţifice în abordarea realităţii sociale concrete şi la nivelul practic al metodelor descriptive şi clasificatoare, datorită polivalenţei acestui material de cercetare, care la teren se prezenta unitar în substanţa lui dialectică.

În lupta interdisciplinară pentru dreptul la existenţă ştiinţifică faţă de antropologie, antropogeografie, geografie etc., în această vreme, etnografia şi-a descoperit resursele ei interne, caracterul ei de ştiinţă a culturii populare şi capacitatea ei de investigaţie ca ştiinţă social-istorică. În fond, descoperirea aparţine muncii treptate de elaborare ştiinţifică. În aceste condiţii se trece de la interferenţa etnografiei cu sociologia la apropierea timidă de sociologie, la adoptarea unui punct de vedere sociologic în cercetare, la schimbul constant de rezultate ştiinţifice, ce avea să se dezvolte, tot mai intens, între aceste două discipline înrudite în cadrul şcolii.

În conjunctura şi stadiul nou de dezvoltare ştiinţifică ce ţin de începutul secolului al XX-lea, cercetarea etnografică e solicitată şi cuprinsă tot mai consistent în sistemul de gîndire sociologică al lui Dimitrie Gusti şi, prin intermediul său, ajunge să fie utilizată ca „metodă auxiliară” în cadrul cercetărilor de teren, de tip complex, ale şcolii. Se înţelege că ecoul internaţional al tuturor tribulaţiilor şi incertitudinilor legate de dezvoltarea etnografiei în disputa ei aprinsă cu disciplinele ştiinţifice ce-i revendicau din răsputeri, cu puncte de vedere contrare şi cu argumente peremptorii, obiectul de cercetare a mai persistat încă mult timp pe plan cultural şi la corifeii etnografiei naţionale şi prin aceştia, osmotic, şi la cei ai sociologiei naţionale. De aceea se poate spune că acest ecou, tîrziu şi în aparenţă inofensiv, s-a resimţit încă în prima jumătate a secolului nostru, în mod inevitabil, şi în opera lui Dimitrie Gusti şi, prin el şi paralel cu el, şi în cadrul Şcolii sociologice de la Bucureşti. De altfel, după unele relatări din această perioadă, Dimitrie Gusti nu şi-a propus niciodată înăuntrul sistemului lui de gîndire sociologică să definească obiectul, să precizeze metodologia şi să rezolve problemele insolubile, deschise sau litigioase ale etnografiei ca atare, sau în corelaţie cu celelalte ştiinţe, rezultate, pe de o parte, din criza de creştere a etnografiei, iar pe de altă parte, din conflictul interdisciplinar asupra obiectului ei cu celelalte ştiinţe înrudite. Scopul abordării problemei etnografiei în cadrul concepţiei şi şcolii lui a fost mai limitat şi mai precis. Din lucrările lui Dimitrie Gusti reiese că el a urmărit să rezolve numai acele aspecte ale cercetării etnografice reclamate de încadrarea etnografiei în sistemul de ştiinţe sociale-particulare de constatare, care în spiritul unităţii de ansamblu a gîndirii lui satisfăcea necesităţile practice ale cercetării complexe impuse de monografia sociologică. De aceea constatăm în sistemul sociologic al lui Dimitrie Gusti şi, printr-însul, în şcoala lui şi în lucrările corifeilor acestei şcoli, două etape în interpretarea sociologică a etnografiei. În prima etapă predomină considerarea etnografiei ca o ,,ştiinţă socială particulară de constatare'', adică o ştiinţă de observare şi descriere, în a doua etapă predomină considerarea etnografiei ca o ,,sociologie particulară'', deci ca o ştiinţă de interpretare sociologică, alături şi în corelaţie cu alte sociologii particulare. Accentuarea şi ponderea punctului de vedere sociologic, după înseşi consideraţiile sociologilor, nu se făcea atunci în dauna cercetării etnografice, ci în favoarea ei. Pentru această idee, de altfel, fuseseră cuceriţi, indirect şi din vreme, unii dintre etnografii români. George Vîlsan în lucrările lui cerea, în general, cercetărilor de etnografie să treacă de la descrierea obişnuită la interpretarea sistematică, de la înfăţişarea grupurilor etnice la evoluţia şi la stabilirea legilor modului lor de viaţă, sesizat pînă atunci multilateral de sociologie [2]. Apoi Simion Mehedinţi în *Coordonate etnografice: civilizaţie şi cultură* [3] atribuie acestor coordonate, pe lîngă ,,coloratură etnografică'', şi una sociologică, deoarece, după el, ,,creaţiile sufleteşti... înlesnesc individului adaptarea la mediul social'' şi, în consecinţă, pot constitui obiectul de cercetare asemănător sociologiei culturii. La rîndul lui, Romul Vuia în *Etnografie, etnologie şi folclor* [4] socoteşte ,,etnologia ca un ram al disciplinelor sociale. Fără îndoială că între etnologie şi sociologie sînt numeroase puncte de contact, ambele avînd ca obiect studiul grupărilor sociale, cum sînt triburile şi popoarele. Studiul vieţii sociale a popoarelor a format de la început unul din capitolele principale ale etnologiei, iar materialul adunat de etnografi a contribuit mult la dezvoltarea ştiinţelor sociale. Asupra legăturilor dintre aceste ştiinţe, care datează încă din epoca de formare a lor, nu vom stărui'' [5]. Şi pentru a-şi preciza şi mai bine poziţia, revine asupra ideii, susţinînd că în domeniul etnografiei trebuie să se depună străduinţe intense în vederea clarificării unor aspecte necercetate ale vieţii popoarelor. ,,Nu s-a stăruit îndeajuns şi asupra altor factori însemnaţi, ca, de pildă, cel social şi cel economic, care împreună cu cel cultural dau cele trei părţi principale ale etnologiei : viaţa socială, economică şi culturală a popoarelor'' [6]. Romul Vuia căuta însă să scoată etnografia din situaţia de dependenţă în care se afla faţă de ştiinţele naturii şi să o transforme într-o ,,ştiinţă independentă'', după propriile mărturisiri : ,,însăşi ştiinţa noastră va trebui să treacă din stadiul de știință auxiliară în acela de știință independentă, îmbrățișînd întregul domeniu al civilizației noastre populare" [7].

---

[1] *Etnografia şi folcloristica română în anii după Eliberare*, în „Revista de etnografie şi folclor”, 1964, nr. 4—5, p. 321—334.

---

[2] G. Vîlsan, *O ştiinţă nouă : etnografia*, Cluj, 1927.
[3] Simion Mehedinţi, *Coordonate etnografice : civilizaţie şi cultură*, Bucureşti, 1930.
[4] Romul Vuia, *Etnografie, etnologie şi folclor*, Cluj, 1930.
[5] *Ibidem*, p. 11.
[6] *Ibidem*, p. 12.

În perioada în care, după însăși considerația etnografilor, ,,direcția sociologică" era cîștigată pentru etnografie, tineri cercetători în domeniul geografiei umane și etnografiei (Ion Conea, Valeriu Butură, Ion Chelcea etc.) se înrolează în echipele monografice ale Școlii sociologice de la București, întreprind cercetări de teren în spiritul lui Dimitrie Gusti în monografiile lui sociologice și publică în periodicele Institutului social român culegeri de materiale și studii de ,,socioetnografie".

Încadrarea cercetării etnografice în cercetarea complexă de sociologie s-a efectuat atunci pornindu-se de la o dublă necesitate : una reclamată de însăși evoluția etnografiei antrenată de ,,curentul" și ,,direcția sociologică" pe planul cercetării universale și alta reclamată de cercetarea sociologică complexă de tip concret, pe plan național, întreprinsă de Școala sociologică de la București.

Din analiza materialelor rămase în urma activității Școlii se impune să stabilim, în aceste condiții, în ce măsură se poate vorbi de o ,,sociologizare a etnografiei" în cadrul teoriei și a practicii sociologice rezultate din opera lui Dimitrie Gusti.

Epistemologic, prin ,,sociologizarea etnografiei" s-a înțeles practicarea a două atitudini teoretice și metodologice relativ deosebite prin intenția și esența lor : — prima, de integrare în cadrul sociologiei pînă la dezautonomizare a etnografiei, adică pînă la absorbirea obiectului, problemelor și metodelor ei în corespondentele sociologiei ; și a doua, de introducere a punctului de vedere sociologic în cercetarea etnografică într-o nouă orientare științifică, mai realistă și mai comprehensivă.

Prima formă de sociologizare considerată a fi echivalentă cu integrarea etnografiei în cadrul sociologiei pînă la depersonalizarea ei nu reiese că a fost practicată efectiv în Școala sociologică de la București [8]. Numai sporadic se pot constata din partea unor elevi și colaboratori ai școlii mărturisiri asupra unor pedalări și forțări a situației în împrejurări ce decurgeau din confuzii întîrziate între etnografie și sociografie, între etnologie și sociologie. Constant însă Dimitrie Gusti recuză orice formă de ,,sociologism". Athanase Joja, într-un studiu comemorativ intitulat *Sensul operei lui D. Gusti* [9], după ce prezintă, cu multă căldură, trăsăturile dominante, originalitatea și eficiența metodei de cercetare sociologică concretă în contextul sociologiei universale din acea epocă, subliniază că Dimitrie Gusti ,,respinge sociologismul. . . opunîndu-i investigația directă, multilaterală, sistematică a realității sociale, considerate ca totalitate concretă și procesuală" [10]. În fond, introducerea tot mai frecventă și mai eficace a punctului de vedere sociologic în cercetarea etnografică a constituit un nou *modus vivendi* al etnografiei, încadrată ca știință auxiliară în cercetarea sociologică.

---

[7] Romul Vuia, *op. cit.*, p. 30—31.

[8] Volum omagial *Dimitrie Gusti și Școala sociologică de la București*, București, 1937.

[9] Ath. Joja, *Sensul operei lui D. Gusti*, în „Steaua", an XVII, Cluj, 1966, nr. 1/192, p. 16—22.

[10] *Ibidem*, p. 19.

Istoriceşte, orientarea sociologică în etnografie se menţine pe plan universal în altă formă şi alte condiţii şi în perspectiva concepţiei materialist-istorice a Şcolii sovietice de etnografie, în sensul unei comprehensiuni noi a fenomenului etnografic ca fenomen social, al tratării lui ca parte integrantă dintr-un complex social-cultural ce evoluează o dată cu orînduirile respective şi al necesităţii studierii lui relaţionale. Însuşirea şi aplicarea în studiul etnografiei sovietice a punctului de vedere sociologic, alături de cel istoric, sînt considerate un pas înainte în dezvoltarea generală a etnografiei, deoarece pe această cale se trece de la o ştiinţă de acumulări cantitative, de fapte brute, receptate numai prin observare şi descriere, la considerarea lor calitativă, la interpretarea lor relaţională şi la descoperirea legităţii proceselor etnice.

Poziţia teoretică a lui Dimitrie Gusti faţă de etnologie şi etnografie, pe de o parte, ca şi faţă de unele instituţii culturale ce ar fi putut fi considerate ca etnografice, pe de altă parte, a fost enunţată în *Elemente de sociologie cu aplicări la cunoaşterea ţării şi neamului nostru* [11], în *Ştiinţa naţiunii* [12], în *La science de la réalité sociale* [13], în *Sociologia militans* [14], în *Ştiinţa şi pedagogia naţiunii* [15] etc. Redăm din aceste lucrări cîteva pasaje concludente pentru determinarea caracterului cercetării etnografice în cadrul monografiilor sociologice ale lui Dimitrie Gusti. În *Ştiinţa naţiunii*, amintind de ,,metoda inductivă'' şi de importanţa ei în cercetarea ştiinţifică subliniază : ,,Metoda aceasta aplicată în studiul diferitelor popoare a dus la culegeri folositoare de fapte, dar n-a fost întrebuinţată decît parţial. Ea este practicată de folclorişti, de etnografi, de statisticieni şi chiar de sociologi, cum sînt cei din şcoala franceză, numită monografică, a lui Fr. Le Play. Nici unii nu privesc naţiunea întreagă, fiinţa naţională ca totalitate, ci numai aspecte parţiale, înfăţişări fragmentare. Folclorul s-a îndreptat mai ales către literatura populară, fără îndoială una dintre manifestările cele mai de seamă ale sufletului naţional, totuşi insuficient de semnificativă, nu numai pentru o ştiinţă a naţiunii, cum o concepem noi, dar şi pentru o psihologie a poporului. Tot aşa etnografii, deşi cu mai multă înţelegere, nu urmăresc decît aspecte materiale ale tehnicii sau ale civilizaţiei populare, nesocotind formele civilizaţiei de oraş şi chiar părţi însemnate din cuprinsul manifestărilor etnice'' [16]. Ceva mai tîrziu, în *Sociologia militans*, schiţînd deosebirea dintre sociografie şi etnografie, ca şi, implicit, pe aceea dintre sociologie şi etnologie, socoteşte etnografia, aşa cum se dezvolta în acea vreme la noi de unii etnografi, ca ,,o adunare amorfă de materiale care aşteaptă să fie valorificate'' [17], iar etnologia ca o disciplină ,,lipsită de fundamentare ştiinţifică corespunzătoare'' şi însufleţită în întreaga ei activitate teoretică de un ,,empirism steril''[18]. În *Ştiinţa şi pedagogia naţiunii*, pe marginea cîtorva amintiri despre doctoratul său la Wilhelm Wundt, menţionează : ,,Şi atunci, pentru pregătirea tezei mele de doctorat *Egoismus und Altruismus*, cu un subtitlu ce părea atît de curios și senzațional *Zur Soziologischen Motivation des praktischen Wollens* (la o Universitate unde nu se ținea nici un curs de sociologie, ba chiar această știință era considerată ca o pseudoștiință, și cine se ocupa de ea era privit ca un om neserios), am studiat cu multă pasiune imensul material comparativ de fapte etnologice, ce mi-l ofereau în special biblioteca și colecția cunoscutului Grassi-Museum din Lipsca. Ei bine, după multă trudă m-am edificat : mai întîi asupra nesiguranței științei etnologice și asupra inutilității așa-zisei științe etnografice (care este doar numai latura descriptivă a etnologiei), ca și asupra tuturor celorlalte derivate din *Etnos*, ca Etno-psihologia, Etno-sociologia, Etnobotanica, Etno-pedagogia. În al doilea rînd, ceea ce am întîmpinat mai supărător în calea alegerii materialului documentar pentru problema mea de cercetat a fost tocmai nesiguranța acestui material. Așa cum m-am asociat din convingere, mai tîrziu, la judecata lui Kroeber : Ceea ce lipsește etnologiei este explicarea cauzală, adică tocmai esențialul procedurii științifice" [19]. Rezonanțele acestei atitudini se resimt și în alte amintiri și luări de poziție mai recente : „În timpul unor cercetări monografice am primit vizita unui tînăr folclorist, care se simțea îndurerat, că noi numim munca noastră sociologică, privind satul ca sat, adică în întregime, și nu în fâșii fragmentare. Și atunci nu s-a putut opri să arate tinerilor mei colaboratori în ce constă, după el, greșeala. Anume că cercetările ce se fac prin sensul auzului formează folclorul, în timp ce acele ce se fac prin mijlocul sensului vederii sînt etnografice. Cum noi nu ținem seama de aceste criterii, pentru că lucrăm și prin văz și prin auz și chiar prin sensul. . . rațiunii, de care nu pomenea tînărul specialist în ale folclorului și etnografiei, denumeam studiul nostru ca sociologie. De altfel, într-o lucrare mai nouă a unui alt specialist francez, cu mai multă autoritate decît a tînărului român amintit, André Varagnac, în *Definition du Folklore* (Paris, 1938), declara categoric : Tout fait folklorique doit susciter une recherche sociologique" [20]. Ceea ce înseamnă că Dimitrie Gusti, de pe o poziție epistemologică fundată pe sociologie, imputa etnografiei, în termeni clari, că merge numai pînă la constatarea de fapt și descrierea simplistă a materialului de teren, adică numai pînă la factologie, iar etnologiei că face generalizări pripite și elaborează ipoteze de lucru fără suport teoretic și metodologic precis, mergînd pînă la tehnicism, în dauna ipotezelor științifice. În aceeași ordine de idei, la inaugurarea „Muzeului satului românesc" [21], în 1936, consecvent cu sine, definește fără echivocuri această nouă instituție culturală ce putea să pară atunci etnografică, în termeni tranșanți, ca fiind sociologică : „N-am avut înainte pilda muzeelor în aer liber din țările nordice : Skansen, Bigdo sau Lillehammer. Ele sînt pentru noi în prea mică măsură romantice și prea etnografice, cu luare aminte mai mult asupra valorilor și pieselor muzeale decît a omului de astăzi și a mediului și faptelor lui de toate zilele. . . Muzeul nostru nu este un muzeu etnografic, ci este un muzeu social" [22]. Poziția lui Dimitrie Gusti venea după ce se înființase deja prima secție etnografică, în aer liber, a ,,Muzeului etnografic al Transilvaniei'' din Cluj, în Parcul Hoia în 1929 [23].

---

[11] D. Gusti şi Tr. Herseni, *Elemente de sociologie cu aplicaţii la cunoaşterea ţării şi neamului românesc*, Manual şcolar, Bucureşti, 1937.

[12] D. Gusti, *Ştiinţa naţiunii*, în *Enciclopedia României*, vol. I, Bucureşti, 1938.

[13] Idem, *La science de la réalité sociale*, Paris, 1941.

[14] Idem, *Sociologia militans*, vol. I, II, Bucureşti, 1946.

[15] Idem, *Ştiinţa şi pedagogia naţiunii*, Bucureşti, 1941.

[16] Idem, *Ştiinţa naţiunii*, p. 18.

[17] Idem, *Sociologia militans*, I, p. 76.

[18] *Ibidem*, I, p. 76.

---

[19] D. Gusti, *Șt. și ped. naț.*, p. 4.

[20] *Ibidem*, p. 6.

[21] D. Gusti, *Muzeul satului românesc*, în „Sociologie românească", I, nr. 5, p. 1—7.

[22] D. Gusti, *Muzeul sat. rom.*, p. 2.

,,Muzeul satului'' a început deci ca secția unui muzeu sociologic în 1936. La baza lui au stat o concepție, o tematică și metodologie muzeistică de tip sociologic [24] bine precizate, cu calitățile și defectele ei inerente. Faptul că din 1948 ,,Muzeul satului'' s-a dezvoltat numai ca ,,muzeu etnografic în aer liber'' [25] nu este un argument cu putere retroactivă pentru presupusa poziție etnografistă a întemeietorului lui. Avîntul pe care l-au luat etnografia și cercetările multilaterale de etnografie în spiritul materialismului istoric, pentru determinarea caracterelor specifice ale culturii populare române se explică și prin sprijinul dat de organele superioare de partid și stat pentru menținerea și asigurarea continuității unei instituții culturale vechi, muzeale, atît de important pe plan național cum e ,,Muzeul satului'', într-o formă nouă, socialistă, ca un muzeu complex de istorie social-culturală, în care toate științele realității sociale își dau concursul în vederea înfățișării aspectelor esențiale ale vieții contemporane sătești a poporului nostru.

Reiese din cele spuse că Dimitrie Gusti, în scrierile lui, nu concepea și nici nu accepta confuziile de termeni între obiectul, problemele și metodele sociologiei ca știință a sintezei realității sociale și obiectul, problemele și metodele etnografiei ca știință socială particulară de constatare a unor aspecte ale realității sociale.

Atitudinea teoretică a promotorului Școlii sociologice de la București față de cercetarea etnografică se resimte și în lucrările reprezentanților acestei școli, foști elevi și colaboratori. Animați de același spirit teoretic, H. H. Stahl, Tr. Herseni și alții consideră, la rîndul lor, etnografia ca o știință socială particulară de constatare, care nu trebuie confundată cu sociologia, dar care poate servi cercetării sociologice complexe ca o știință auxiliară importantă. H. H. Stahl, făcînd îndeosebi sociologie rurală istorică, iar Traian Herseni sociologie rurală contemporană (perioada la care ne referim) pornesc, primul, de la studiul relicvelor unei societăți arhaice și tradiționale, secundul de la formele vii, concrete ale realității sociale contemporane lui, pentru a filtra prin obiectivele cercetărilor lor diferențial-sociologice, în cele din urmă, structura istorică, intimă și autentică a societății românești.

Întocmai ca și Dimitrie Gusti, constatăm și la reprezentanții școlii sale luarea de poziție teoretică și metodologică față de etnografia ca știință socială particulară de constatare și față de cercetările etnografice din cadrul monografiilor sociologice, pentru a se ajunge la o înțelegere relativă deosebită a problemei. H. H. Stahl în *Tehnica monografiei sociologice* [26] notează că ,,tehnica de lucru [a etnografilor și folcloriștilor] este foarte dezvoltată, pe care tratate speciale o descriu, mai mult sau mai puțin, amănunțit.

---

[23] Teodor Onișor, *Etapele de dezvoltare ale colecțiilor Muzeului etnografic al Transilvaniei*, în ,,Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1957 și 1958'', Cluj, 1958, p. 65–67.

[24] H. H. Stahl, *Importanța științifică și originalitatea Muzeului satului*, comunicare la Sesiunea împlinirii a 30 de ani de la înființarea Muzeului satului, mai 1966 ; idem, în ,,Contemporanul'', nr. 25/1 025 din 3 iunie 1966, p. 8.

[25] Gheorghe Focșa, *Dezvoltarea Muzeului satului în anii puterii populare*, comunicare la Sesiunea împlinirii a 30 de ani de la înființarea Muzeului satului, mai 1966 ; idem, în ,,Contemporanul'', nr. 25/1 025 din 3 iunie 1966, p. 8.

[26] H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, București, 1934.

Dar punctul de vedere sociologic într-o cercetare a vieții sociale aduce după sine o prefacere totală a chipului în care ni se înfățișează problemele și, ca atare, o schimbare a tehnicii de lucru" [27] și, în continuare, că ,,etnografii și folcloriștii... au trebuit să constituie, fiecare în sînul propriei lui discipline, un sistem de sociologie parțială, menit să lămurească acel fragment care îl interesa" [28]. În acest studiu, H. H. Stahl ,,dă numai partea din tehnica de lucru comună tuturor cercetărilor" de sociologie parțială implicate în cercetarea monografică sociologică.

Ca și Dimitrie Gusti, H. H. Stahl socotea atunci ,,satul" ca prima unitate socială asupra căruia trebuia să se întreprindă toate investigațiile monografice de tip complex. Atenția lui deosebită s-a îndreptat întîi asupra satelor arhaice, ale căror ecouri istorice au străbătut uneori pînă în secolul nostru. În *Sociologia satului devălmaș românesc* [29], republicat recent într-o formă mai dezvoltată sub numele *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești* [30], H. H. Stahl consideră aceste sate ca ,,rămășițe sociale de caracter arhaic, care au supraviețuit la noi în țară pînă în zilele noastre, uneori în forme aproape depline"[31], ca fiind evidente ,,realități etnografice"[32], care au fost sistematic ignorate de istoriografia noastră veche [33]. Se înțelege că aceste ,,realități etnografice" nu sînt altceva decît aspecte particulare ale realității sociologice privite prin prisma etnografiei ca știință auxiliară sociologiei. În sinteza lui asupra satelor devălmașe, H. H. Stahl recurge, pe lîngă literatura cercetării sociologice propriu-zise, și la literatura și cercetările celorlalte științe sociale particulare de constatare. De aceea îmbină în contextul monografiei lui asupra satelor devălmașe ,,cîteva tehnici de lucru cu oarecare iz de originalitate" [34], și anume ,,metoda arheologiei sociale, metoda îmbinării etnografiei cu istoria, a statisticii și a cartografiei" [35], pentru a surprinde și reda astfel conținutul social particular al comunităților sătești arhaice într-o lumină sociologică nouă și într-o formă inedită.

Celălalt reprezentant al Școlii sociologice de la București, Traian Herseni, în lucrarea *Probleme de sociologie pastorală* [36], susține, printre altele, că ,,fenomenele zise etnografice și folclorice sînt în realitate fenomene sociale, absolut toate, fără nici o excepție" [37] și că ,,etnografia și folclorul sînt științe sociale și ele numai în colaborare cu sociologia își pot îndeplini mulțumitor sarcina ce le revine. Faptul este recunoscut astăzi [adică în 1941] de toți etnografii și folcloriștii mai de seamă din lume" [38]. Și ducînd la capăt ideea că ,,studiile etnografice și folclorice de la noi nesocotesc... [interdependența fenomenelor]. Este una din cauzele principale pentru care etnografia și folcorul românesc n-au izbutit să treacă decît în cazuri cu totul excepţionale de la simpla operă de culegere la adevărata ştiinţă" [39].

---

[27] H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, București, 1934, p. 3.

[28] *Ibidem*, p. 4.

[29] H. H. Stahl, *Sociologia satului devălmaș românesc*, vol. I, București, 1946.

[30] Idem, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I — III, București, 1958—1964.

[31] Idem, *Contribuții*, I, p. 6.

[32] *Ibidem*, I, p. 7.

[33] *Ibidem*.

[34] *Ibidem*, I, p. 10.

[35] *Ibidem*.

[36] Traian Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, București, 1941.

[37] *Ibidem*, p. 13.

[38] *Ibidem*.

Cu toată această explicitare în privinţa considerării teoretice a etnografiei în raport cu sociologia, în studiul său de ,,sociologie a stînii", Traian Herseni declară că ,,nu înfăţişează decît un material descriptiv. O tratare explicativă, tipologică sau generalizatoare nu vom putea încerca decît mai tîrziu, după ce vom fi dobîndit materialul comparativ trebuincios. De aceea am ales calea care să păstreze în cea mai largă măsură neştirbită faţa însăşi a realităţii" [40]. Iar în concluziile acestei sociologii pastorale Traian Herseni lasă să se înţeleagă că în ansamblul lor cercetările sale de teren urmăresc mai ales ,,condiţionările sociale ale etnografiei şi folclorului românesc" pentru strîngerea în condiţii noi a materialului necesar unei sinteze tematice de sociologie.

Sînt însă şi lucrări ale Institutului social român din care lipseşte materialul etnografic. Dintre acestea menţionăm : *60 de sate româneşti* [41], prefaţată de Dimitrie Gusti, în care, deşi se relevă nevoia de a cunoaşte ,,varianta etnică locală" a fiecărui sat anchetat de către ,,echipele studenţeşti", luat în parte, se marchează, în ,,monografiile sumare" astfel concepute, numai rezultatele anchetei sociologice, pe baza materialelor economice, sanitare şi cultural-şcolare adunate de echipieri.

În fond, trăsătura ştiinţifică considerată o coordonată esenţială a fazei finale a cercetărilor monografice de sociologie este, cum ar spune Dimitrie Gusti, efectul unei ,,ordini răsturnate" a lucrurilor, impusă de însuşi scopul cercetării monografice de teren. În *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, în prefaţă, Dimitrie Gusti face cîteva precizări [42] importante în stabilirea caracterului cercetărilor sociologice complexe : ,,acelaşi fenomen social şi cu atît mai mult o unitate socială [în speţă satul] pot fi studiate din mai multe puncte de vedere. . ., ca structură, ca formă, ca funcţie, ca proces etc. . . . La teren însă ordinea acestor probleme este răsturnată după cum ni se înfăţişează fenomenele" [43].

Necesitatea de a surprinde realitatea socială sub toate aspectele ei pentru a elabora apoi o sinteză sociologică superioară, considerată a fi, în ultima instanţă, pentru acea vreme, ,,ştiinţa naţiunii", trebuia să fie permanent secundată de munca de strîngere a materialului de teren şi sistematizarea lui riguroasă. ,,Scopul cercetărilor de teren întrece deci cu mult strîngerea materialului, el atinge toate treptele ştiinţifice, de la cercetarea şi sistematizarea datelor pînă la interpretarea şi încadrarea lor teoretică"[44]. În 1940, obiectivele de perspectivă ale cercetării sociologice complexe ale lui Dimitrie Gusti şi ale şcolii lui erau, după însuşi programul de muncă trasat : alcătuirea unui ,,Atlas sociologic al României" şi ,,constituirea sociologiei naţiunii" [45].

După opinia lui Dimitrie Gusti, nu mai trebuia să se facă o ,,sociologie de cabinet" sau ,,din cărţi", ci o ,,sociologie de teren" emanată din realitatea concretă a satului românesc; iar realitatea concretă a satului românesc nu trebuia să fie studiată cu mijloace clasice, simple şi monodisciplinare, ci cu mijloace moderne, complexe şi pluridisciplinare. În cercetarea ei complexă de teren, sociologia trebuia să acorde treptat importanţă crescîndă observaţiei faptelor ca atare, înregistrărilor statistice, fundamentării lor materiale [46]. Primordialitatea observaţiei nu excludea necesitatea interpretării sintetice, care să se poată dezvolta, în prima ei etapă, în forme de „sinteze provizorii". H. H. Stahl combate în *Sociologia satului devălmaş românesc*, în termeni rezoluţi, „atitudinea ispititoare dar neştiinţifică, a teoretizării în vid şi a sintezei cu orice preţ, subliniind... imperativul cercetării sistematice şi directe a faptelor" [47].

---

[39] Tr. Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, Bucureşti, p. 12—13.

[40] *Ibidem*, p. 20.

[41] *,,60 de sate româneşti"*, vol. I, II, IV, V, Bucureşti, 1941—1943.

[42] Dimitrie Gusti, *Un sistem de cercetări sociologice la teren*, în volumul *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, 1940.

[43] *Ibidem*, p. 8—9.

[44] *Ibidem*, p. 12.

[45] *Ibidem*, p. 21.

Din analiza lucrărilor de sociologie ce au contingenţe cu tema locului cercetării etnografice în monografiile sociologice constatăm că utilizarea etnografiei ca o ştiinţă auxiliară în abordarea realităţii sociale concrete a satului românesc în Şcoala sociologică de la Bucureşti nu lasă să se înţeleagă că a înfeudat etnografia şi nici că a potenţat-o la maximum [48], relevă însă că a condiţionat-o sociologic, în vederea unei cercetări mai eficiente, pentru un schimb de servicii reciproc avantajoase. De aceea materialele strînse la teren de ştiinţele sociale de constatare sînt neutre din punct de vedere ştiinţific; ceea ce le dă însă valoare în perspectiva uneia sau alteia dintre aceste ştiinţe cointeresate în cercetarea complexă este sistematizarea, clasificarea şi interpretarea lor pe cont propriu sau în contextul monografiei sociologice.

Pentru perioada ce corespunde activităţii Şcolii sociologice de la Bucureşti, cercetarea etnografică întreprinsă în cadrul Şcolii, în baza concepţiei şi a metodologiei monografice preconizate de Dimitrie Gusti, a marcat atunci un progres, care după dispariţia Şcolii a fost depăşit prin punerea etnografiei şi a cercetărilor etnografice pe bazele materialismului istoric.

Din analiza utilizării cercetărilor etnografiei în cadrul Şcolii sociologice de la Bucureşti reiese că Dimitrie Gusti şi şcoala lui au restrîns sfera cercetării etnografice în avantajul adîncirii conţinutului ei, antrenînd astfel etnografia, alături de celelalte ştiinţe sociale particulare, la o muncă ştiinţifică diferenţiată de investiţie principial-unitară şi sistematică. Dîndu-i posibilitatea să lucreze din plin într-un colectiv ştiinţific de cercetări complexe, a constrîns, prin forţa lucrurilor, etnografia să-şi verifice metodele proprii de cercetare să-şi regăsească echilibrul ştiinţific, în sensul restabilirii mai judicioase şi mai echitabile a poziţiei ei teoretice şi metodologice în raport cu celelalte ştiinţe sociale particulare de constatare, cu care pînă atunci îşi disputa, pe faţă sau subteran, obiectul de studiu şi să-şi revadă, la justa lui proporţie, în *medias res*, în ce constă mesajul ei ştiinţific.

---

[46] Costin Murgescu, *Obiectivele actuale în domeniul cercetării sociologice a satului*, comunicare la Sesiunea împlinirii a 30 de ani de la înfiinţarea Muzeului satului, mai 1966; idem în „Contemporanul", nr. 25/1 025 din 3 iunie 1966, p. 8.

[47] H. H. Stahl, *Sociologia satului devălmaş românesc*, I, p. 8.

[48] *Dicţionarul enciclopedic român*, vol. II, Bucureşti, 1961, p. 637; Ernö Gall, *Sociologia burgheză din România*, Bucureşti, 1963, p. 167; Ovidiu Badina, *D. Gusti, Contribuţii la cunoaşterea operii şi activităţii sale*, Bucureşti, 1965, p. 168—170, p. 199; Ovidiu Badina şi Octavian Neamţu, *Dimitrie Gusti. Pagini alese*, Bucureşti, 1965, p. 58.

Confuziile obiectuale, problematice, metodologice şi terminologice provocate în toiul luptei şi al disputelor pentru autonomizarea etnografiei cedează treptat locul, în această vreme, unor clarificări ce aveau de atunci încoace să constituie un bun cîştigat pentru evoluţia ulterioară a etnografiei româneşti. Curentele şi direcţiile diferite ce acţionau în etnografia timpului sînt tot mai mult circumscrise şi lichidate în cercetarea etnografică întreprinsă în cadrul şcolii şi, după dispariţia şcolii, în afara şcolii, la nivelul de înţelegere ştiinţifică enunţată şi coordonată de sociologie. Aşa se explică cum un contingent remarcabil de etnografi formaţi în Şcoala sociologică de la Bucureşti, elevi şi colaboratori ai lui Dimitrie Gusti, au putut în vremea noastră să se încadreze în mişcarea etnografică fundamentată materialist-istoric şi să ducă mai departe etnografia românească în formele noi şi înaintate de astăzi, contribuind, pe măsura puterilor lor, la dezvoltarea impetuoasă a ştiinţei româneşti.

DIMITRIE GUSTI ET LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE

Quoique l'Ecole sociologique de Bucarest ait apporté une contribution réelle au développement de l'ethnographie roumaine, cette contribution n'est pas encore connue comme telle, dans son essence et sa forme, que partiellement et de manière contradictoire. Pour comprendre les aspects essentiels de cette contribution, l'auteur entreprend une succincte analyse sur la situation de l'ethnographie roumaine avant la consolidation de la conception et du système sociologique de Dimitrie Gusti et de l'appartion de l'Ecole sociologique de Bucarest, c'est-à-dire avant 1925, puis une analyse minutieuse de l'orientation théorique et méthodologique ayant présidé aux recherches ethnographiques des monographies sociologiques publiées par les coryphées de l'école et à la fin, une conclusion sur la situation des recherches ethnographiques après la disparition de l'Ecole, dans la lumière du matérialisme historique.

Au commencement de XX^e siècle, avant l'encadrement des recherches ethnographiques dans les investigations complexes de la sociologie concrète roumaine, l'ethnographie était conçue, sur le plan international, comme une discipline qui, dans le contexte scientifique de ce temps, commençait à découvrir les avantages du « courant » et de la « direction sociologique ». Dans ce sens, ont été invoquées quelques attitudes prises par les ethnographes roumains. Le fait, comme tel, facilite l'entendement des recherches ethnographiques et leur encadrement dans l'investigation sociologique complexe de type concret, entreprise spécialement sur la plan national par l'Ecole sociologique de Bucarest.

Dans la perspective historique de l'ethnographie roumaine, le rôle joué par les monographies sociologiques pour la recherche ethnographique a été quelquefois méconnu et d'autres fois exagéré. Ont a énoncé dans ce cas, des positions extrêmes, qui exprimaient quelques considérations théoriques et méthodologiques contradictoires relatives à la place des recherches ethnographiques dans le cadre des monographies sociologiques.

L'auteur constate que ces attitudes critiques ne correspondent pas à la conception, au système et à la méthodologie des monographies sociologiques et à la situation réelle des faits et ne sont, à vrai dire, que le résultat de certains jugements de valeur, extérieurs et ultérieurs, concernant l'activité des ethnographes dans le cadre des monographies sociologiques.

La recherche ethnographique entreprise par l'Ecole sociologique de Bucarest indique, pour ce temps, un progrès scientifique indiscutable par la limitation de la sphère et l'approfondissement de son contenu; par son introduction dans un groupe scientifique complexe, pluridisciplinaire par son entraînement dans un travail scientifique différentiel, mais unitaire et organique.

Dans ces conditions, l'ethnographie a vérifié ses propres méthodes de recherche sur le terrain, en rapport avec les méthodes des autres sciences sociales particulières et d'investigation, en éliminant quelques vieilles confusions portant sur l'objet, les problèmes, les méthodes et la terminologie.

La recherche ethnographique parvient par ce contact et cet échange réciproque de services avec la sociologie, à un niveau de compréhension scientifique supérieure, qui est valorisé de nos jours aussi, par l'ethnographie fondée sur le matérialisme historique.

ETNOGRAFUL G. VÎLSAN

LUCIA MUREŞANU şi N. AL. MIRONESCU

Personalitatea lui G. Vîlsan poate fi astăzi evocată prin prisma unei duble perspective : a geografului şi a etnografului [1].

Activitatea deosebit de rodnică desfăşurată de acest eminent om de ştiinţă pe terenul etnografiei nu poate fi privită în afara ansamblului concepţiilor sale şi, în general, a poziţiei pe care G. Vîlsan a ocupat-o în contextul cultural românesc. Aceasta cu atît mai mult cu cît el s-a manifestat ca o personalitate pe cît de complexă, pe atît de unitară şi de consecventă în creaţia sa ştiinţifică şi culturală, ca să nu mai menţionăm conduita sa de o probitate exemplară.

G. Vîlsan s-a format, în primul rînd, în ambianţa climatului cultural autohton, avînd ca îndrumători trei personalităţi proeminente ale culturii

---

[1] În 1920, cu ocazia şedinţei din 2 iunie din cadrul Secţiunii istorice a Academiei Române, George Vîlsan este ales membru activ al acestei secţiuni. Alegerea se desfăşoară sub cele mai bune auspicii, fără nici o rezervă din partea celor 19 votanţi. Raportul asupra activităţii ştiinţifice depuse de George Vîlsan, ţinut cu această ocazie de Simion Mehedinţi, elogiază calităţile deosebite ale omului de ştiinţă, evidenţiind importanţa acordată de acesta etnografiei : „(. . .) În acelaşi timp preocupările sale s-au îndreptat şi spre domeniul geografiei istorice şi a etnografiei. Cele două călătorii de studii făcute în Craina [Serbiei — *n.n.*] şi studiul distribuirii mai vechi a populaţiei în stepa română şi în depresiunea subcarpatică sînt dovezi că tînărul geograf e un element de un preţ deosebit în mişcarea noastră ştiinţifică". Rezultatele supunerii la vot sînt : „votanţi 19 ; voturi pentru 19. D-l preşedinte, proclamă pe d-l G. Vîlsan membru activ al Academiei în Secţiunea istorică" („Analele Academiei Române", Seria a II-a, t. XL, pe anii 1919—1920, p. 113).

Şedinţa publică din 18 iunie 1920 consemnează şi prezenţa lui G. Vîlsan, salutată călduros de preşedintele Academiei din acea vreme, Dimitrie Onciul, care subliniază din nou, printre altele, activitatea depusă de George Vîlsan în domeniul etnografiei : „(. . .) Activitatea d-sale ştiinţifică în domeniul geografiei şi etnografiei a atras mai de mult luarea noastră aminte. În aprecierea ei, l-am ales în sesiunea generală din anul trecut membru corespondent, iar în acest an l-am chemat să ocupe primul loc devenit vacant în Secţiunea istorică (. . .) studiile şi publicaţiile d-tale de pînă acum ne dau dreptul să aşteptăm preţioase roade pentru scopurile institutului nostru şi pentru cultura neamului românesc" (*ibidem*, t. XLI, pe anii 1920—1921, p. 3).

Răspunsul adresat asistenţei de George Vîlsan cu această ocazie constituie o importantă profesiune de credinţă asupra formaţiei sale ideologice la cursurile unor valoroşi profesori ai Universităţii din Bucureşti : „Mai toţi dintre domniile voastre mi-aţi fost profesori. Unii, profesori direcţi şi îndrumători pe o cale grea şi aproape nouă, alţii profesori indirecţi şi lămuritori, la care eram nevoit să recurg pe măsură ce concepţia despre ştiinţa mea se lărgea şi devenea mai clară" (*ibidem*, p. 4).

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5 – 6, p. 477 – 487, Bucureşti, 1966

româneşti, şi anume, în ordinea în care el însuşi le recunoaşte influenţa asupra formaţiei sale : Nicolae Iorga, Titu Maiorescu şi Simion Mehedinţi [2].

Animat de dorinţa fierbinte de a-şi servi printr-o muncă devotată patria şi poporul, proclamînd ,,Adevărul înainte de toate : altfel putrezeşte tot" [3], George Vîlsan a privit cu discernămîntul raţionalistului, al omului de ştiinţă sever, climatul ideologic în care s-a format. De la cei trei mari profesori menţionaţi a primit şi cultivat, cu consecvenţă, preocuparea de a postula pe frontispiciul cercetărilor sale unul din criteriile de bază ale culturii româneşti înaintate, vechi şi contemporane lui, criteriul specificului naţional în cercetare. George Vîlsan a fost pătruns de un interes deosebit pentru surprinderea şi evidenţierea specificului naţional în sferele de cercetare abordate de el ca om de ştiinţă. Interesul său pentru dezvoltarea ştiinţei etnografice la noi în ţară se înscrie consecvent pe traiectoria acestei preocupări [4].

Pătruns de importanţa studierii vieţii poporului nostru, de caracterul sarcinilor ce-i revin omului de ştiinţă în servirea cauzei naţionale, George Vîlsan a demascat şi biciuit cu vehemenţă pseudonaţionalismul, care, prevalîndu-se de o frazeologie ,,naţionalistă" şi făcînd paradă de ea [5], frîna dezvoltarea ţării şi a poporului.

Activitatea ştiinţifică şi raţionalist-militantă desfăşurată de George Vîlsan nu reprezintă un caz aparte. El se impune ca unul dintre reprezentanţii de frunte ai curentului raţionalist-militant prezent în mediul oamenilor de ştiinţă din cadrul Academiei Române şi în mediul universitar din acei ani în ţara noastră. George Vîlsan s-a integrat din toate punctele de vedere în acest curent, stabilind legături atît cu savanţii contemporani mai vîrstnici, cît şi cu colegii săi de generaţie. Sînt elocvente, în această direcţie, articolele scrise de el cu privire la personalitatea unor contemporani ai săi [6].

---

[2] Într-o scrisoare adresată lui Nicolae Iorga, George Vîlsan întăreşte cu precizări, pe care le considerăm preţioase, condiţiile formaţiei sale spirituale în contextul climatului cultural autohton, evidenţiind rolul unor personalităţi proeminente, ca : Nicolae Iorga, Titu Maiorescu şi Simion Mehedinţi. Autorul scrisorii insistă asupra elementelor de permanenţă din opera acestor personalităţi pe linia promovării culturii româneşti în pofida existenţei unor aspecte controversate sau a unor trăsături constituţional diferite, fixînd influenţa importantă pe care fiecare în parte a exercitat-o asupra sa : ,,N. Iorga a fost cel care mi-a influenţat mai mult formarea sufletească (...). Am crescut în ideile (...) D-lui Iorga, dar cu disciplina lui Maiorescu. Între ideile d-lui Iorga şi ale lui Maiorescu nu am văzut opoziţie. Maiorescu a fost necesar, iar d-l Iorga a venit în urmă ca o completare (...)" (B. A. R., Secţia mse., mapa scrisori : G. Vîlsan — N. Iorga). Afirmaţiile lui George Vîlsan sînt cu atît mai importante cu cît în completarea lor acesta subliniază cu mult curaj un punct de vedere critic la adresa discrepanţei care s-a creat între unele principii teoretice stimulatoare, pe de o parte, şi realizările propriu-zise, pe de altă parte.

Cît priveşte pe profesorul său Simion Mehedinţi, în el George Vîlsan recunoaşte pe cel : ,,(...) care fără să bănuiască îndrepta irezistibil un suflet îndrăgit din copilărie de poezia naturii către cercetarea ştiinţifică a priveliştilor ţării noastre" (George Vîlsan, *Sensul geografiei moderne*, în *Opere postume*, extras din ,,Buletinul societăţii române de geografie", Bucureşti, 1939, p. 4).

[3] Scrisoarea menţionată anterior.

[4] În această privinţă sînt de menţionat şi înaintaşii săi în etnografie şi folclor, care, deşi făceau parte uneori din alte discipline, au avut aceeaşi linie de conduită. Considerăm suficient să citămpe : B. P. Hasdeu, S. Fl. Marian, N. Densuşianu, Gr. Tocilescu şi alţii.

[5] Într-o scrisoare adresată lui G. Bogdan-Duică în 1921, George Vîlsan formulează o critică directă şi severă la adresa acelor reprezentanţi ai generaţiei sale care substituie activităţii constructive o frazeologie naţionalistă-demagogică : ,,(...) generaţiei care face gimnastică de idei şi nu e capabilă de realizări lungi şi fertile" (B. A. R., Secţ. mse., mapa scrisori : G. Vîlsan — G. Bogdan-Duică).

★

Opera etnografică elaborată de George Vîlsan trebuie apreciată în primul rînd din punctul de vedere al *rolului ce i-a revenit în direcţia organizării cercetării etnografice, pe care a conceput-o multilateral, elucidînd-o sub principalele ei aspecte* [7]. Astfel, activitatea lui înscrie şi sintetizează cîteva principii organizatorice cardinale pentru cercetarea etnografică românească, pornind de la fixarea teoretică a problemelor de bază.

Ştiinţa etnografică formulează sarcini centrale în legătură cu principalele obiective ale culturii româneşti pe linia posibilităţilor specifice pe care le deschide obiectul acesteia. Continuator al unor tradiţii sănătoase ale înaintaşilor [8], George Vîlsan fixează cu claritate sarcinile fundamentale ale etnografiei, considerînd ca punct de convergenţă a acesteia : elucidarea şi sintetizarea la nivelul obiectului cercetat a specificului naţional al culturii populare româneşti, etnografia ca ştiinţă avînd, după el, sarcina „(...) să surprindă caracterele adînci etnice". Etnograful, arată G. Vîlsan, „(...) trebuie să caute caracteristicile vieţii şi sufletului popular (...)" [9]. Criteriul specificităţii naţionale are baze obiective puternice pe pămîntul românesc, cu rădăcini adînc înfipte în istorie : „Sîntem în miezul unei civilizaţii — scrie G. Vîlsan — care a fost numită tracică şi se pare că reprezentăm partea ei cea mai caracteristică, în forme mai curate ca aiurea şi chiar cu elemente necunoscute aiurea. Această problemă şi altele tot atît de însemnate deschid un cîmp larg de activitate etnografilor români (...)" [10].

Apreciind importanţa ştiinţei etnografice, menirea ei în ţara noastră, George Vîlsan formulează necesitatea constituirii etnografiei ca disciplină independentă, fixîndu-i totodată locul al doilea în scara acelor ştiinţe al căror obiect este orientat cu precădere în direcţia etnicului : „Patru ştiinţe fundamentale pot cerceta structura unei ţări şi a neamurilor care o locuiesc : geografia, etnografia, istoria şi filologia" [11]. În continuare, George Vîlsan enunţă în mod explicit atît caracterul independent al etnografiei, cît şi necesitatea corelării acesteia cu ştiinţele limitrofe : ,,Ea e o ştiinţă independentă, dar ca orice ştiinţă modernă se sprijină pe ştiinţele vechi vecine de la care ia lămuriri, puncte de vedere, subiecte, pe care apoi le dezvoltă după cerinţele sale" [12].

---

[6] Vezi, în această privinţă, articolul închinat personalităţii lui Emil Racoviţă, prin care George Vîlsan subliniază importanţa prezenţei acestui savant în Universitatea românească : „Prezenţa acestui învăţat de acum înainte la Cluj va fi un exemplu şi un îndemn de toate zilele nu numai pentru studenţii care îi vor urma cursurile, ci şi pentru profesorii care îl primesc în mijlocul lor nu atît ca pe un coleg, cît ca pe un sfetnic şi îndrumător" („Almanahul Înfrăţirea", Cluj, 1921, p. 141). La rîndul său, Emil Racoviţă l-a stimat şi l-a apreciat pe George Vîlsan, s-a preocupat personal de condiţiile lui de viaţă, făcînd demersuri pentru a obţine posibilitatea de a-l trimite pe acesta la tratament medical în străinătate (B. A. R., Secţia msc., mapa scrisori : G. Vîlsan — G. T. Kirileanu. Scrisorile datate 14 noiembrie şi 10 decembrie 1921).

[7] Cu privire la preocupările lui etnografice, vezi şi Tiberiu Morariu, *George Vîlsan un mare geograf român*, Bucureşti, 1956 ; Teodor Onişor, *Activitatea lui George Vîlsan în perioada formării sale ştiinţifice*, Cluj, 1963, şi *Din activitatea lui George Vîlsan la Cluj* (1919—1929), Cluj, 1964.

[8] Şi în această privinţă George Vîlsan merge pe linia unei vechi tradiţii româneşti care începe încă cu Dimitrie Cantemir.

[9] Citatele provin din lucrarea lui George Vîlsan, *Menirea etnografiei în România*, extras din „Cultura", Cluj, 1924, p. 103 şi 104.

[10] *Ibidem*. G. Vîlsan, *Menirea etnografiei...*, p. 101.

O contribuţie însemnată aduce George Vîlsan în direcţia precizării obiectului etnografiei, a raportului dintre obiect şi tematică şi a fixării metodei de cercetare.

Spirit înaripat, dotat cu simţul sesizării complexităţii fenomenelor, George Vîlsan desprinde individualitatea unei discipline ştiinţifice în deplină cunoştinţă de cauză privitor la problemele ansamblului social sau la raporturile dintre respectiva disciplină şi ansamblu. În organizarea cercetării etnografice româneşti, George Vîlsan marchează un moment de cotitură pe linia postulării obiectului acesteia, pornind de la o cercetare de tip ergologic. Compartimentată potrivit obiectului, reprezentată în special de către disciplinele care vizează fenomenele populare artistice, cercetarea în materie de cultură populară în România nu s-a preocupat pînă la George Vîlsan de indicarea precisă a sarcinilor sale pe planul investigării fenomenului de cultură materială. Prin cele două lucrări ale sale, *Menirea etnografiei în România* şi *O ştiinţă nouă etnografia*, George Vîlsan fixează cu precizie sarcinile cercetării etnografice pe linia cercetării fenomenului de cultură materială, pe care-l situează ca fundament al obiectului etnografiei. Tocmai prin această orientare clară spre fenomenul de cultură populară materială, prin situarea acestuia la baza cercetării etnografice, prin decretarea teoretică şi sancţionarea practică a acestui deziderat, mişcarea etnografică de la Cluj, constituită în anii 1924—1927 în ,,Societatea română de etnografie"[13], marchează o dată importantă în istoria acestei discipline în ţara noastră, îşi cîştigă dreptul de curent în etnografia românească. Decretarea teoretică a unei linii ergologice riguroase, precise, orientate cu consecvenţă pe coordonata sus-numită — prin înfiinţarea Muzeului etnografic al Transilvaniei[14] sau prin lucrările cu caracter ergologic pe care le-au dat reprezentanții acestui curent ca George Vîlsan, Romulus Vuia și alții[15] – a avut meritul de a fi inaugurat un cadru de cercetare precis conturat în etnografia românească, într-un moment hotărîtor pentru evoluția cercetării problemelor culturii populare românești. Poziția teoretică a acestui curent s-a orientat științific atunci cînd a considerat fenomenul de cultură populară materială drept fenomenul de bază al cercetării culturii populare de ansamblu. Totodată, noul curent vădește o viziune științifică plurivalentă prin faptul că fundamentarea obiectivelor ergologice nu s-a produs prin excluderea sau ignorarea fenomenului spiritual, ci, dimpotrivă, prin restabilirea corelaţiei cultură materială — cultură spirituală şi, în general, prin receptivitate sporită faţă de multilateralitatea fenomenului de cultură populară. Este incontestabil că personalitatea ştiinţifică a lui George Vîlsan în fruntea curentului a contribuit la construirea unei baze teoretice solide, a unui orizont larg în cadrul acestui curent.

---

[11] Faptul că George Vîlsan acorda etnografiei o deosebită valoare reiese încă din 1910, atît din cercetările etnografice-folclorice făcute în ,,Craina Serbiei" (1910—1912) (vezi. C. Giuglea — G. Vîlsan, *De la românii din Serbia. Culegere de literatură populară*. . ., Bucureşti, 1913), cît şi din *Cuvinte către studenţi*, unde, în 1910, vorbind de ,,alegerea unei specialităţi" situează această disciplină, ca importanţă, alături de alte ,,ştiinţe exacte" (,,Convorbiri literare,", Bucureşti, 1910, p. 1161). De altfel şi cînd cercetează unitatea geografică a pămîntului românesc sau cînd este preocupat de popularea ,,ţărilor carpatice şi a priorităţii noastre în aceste regiuni", combătînd eronata teorie röesleriană, G. Vîlsan apelează din nou la etnografie (vezi pentru aceasta în special lucrările lui George Vîlsan *Rolul Carpaţilor în România actuală*, în ,,Convorbiri literare", Bucureşti, 1923, p. 41—42 ; *Carpaţii din România de azi*, în ,,Convorbiri literare", Bucureşti, 1924, p. 499—520 ; *Mediul fizic extern şi capitalul biologic naţional*, în ,,Buletinul eugenic şi biopolitic", Cluj, 1928).

[12] George Vîlsan, *Menirea etnografiei* . . ., p. 102.

[13] Într-o scrisoare adresată lui G. T. Kirileanu în 1924, George Vîlsan arată că : ,,(. . .) şedinţele Societăţii etnografice merg regulat cu multe comunicări şi cu public destul de numeros" (B. A. R., Secţia mse., mapa scrisori : G. Vîlsan — G. T. Kirileanu).

---

[14] Cu privire la Muzeul etnografic al Transilvaniei, reproducem fragmente dintr-o scrisoare adresată lui G. T. Kirileanu, în anul 1928, în care G. Vîlsan își exprimă cu multă claritate concepția sa științifică și pe acest teren al muzeisticii : „(. . .) Un muzeu etnografic adevărat — scrie George Vîlsan — *alege numai ce-i reprezentativ* (sublinierea îi aparține lui G. Vîlsan) și prin aceasta nu caută atît lucrul frumos, ci obiectul vechi și autentic popular care ajută să căpătăm o imagine cît mai completă a tuturor îndeletnicirilor populare chiar a celor umile și, poate, disprețuite de însuși țăranul satelor noastre. În această privință, singur R. Vuia, directorul Muzeului etnografic din Cluj, a priceput rostul adevăratului muzeu etnografic (. . .) A scotocit prin hambare dosite, prin lăzi bătrîne și a scos baiere și legături cu farmece, păpuși și jucării primitive, vechi cusături admirabile în păr de capră, felinare de bășică de bou, olărie, rîșnițe neolitice, pluguri de lemn, frigări și amnare, unelte ciobănești necunoscute, toate produsele tehnicii și credințelor populare, tot ce e legat de vechile ocupații populare, ca pescărie, vînat, păstorie, agricultură, țesătorie, sculptură în lemn și în piatră, lucruri pe care nu le mai găsești aiurea, pe care țăranul, dacă le mai păstrează, ți le arată foarte greu, și care totuși sînt o comoară pentru știință, fiindcă înaintează cunoașterea vieții populare pînă în preistorie (. . .). Un muzeu e o casă de învățătură care trebuie dată cu folos vizitatorului”. În continuare, vorbind de meritele organizatorice ale lui R. Vuia și de ajutorul care trebuie să-i fie acordat, George Vîlsan spune : „(. . .) Ar fi păcat dacă nu i s-ar pune la dispoziție omului acestuia toate mijloacele necesare să ducă la îndeplinire o muncă atît de pricepută începută și pentru care are o adevărată pasiune. Peste cîțiva ani, cînd li se vor deschide, în sfîrșit, ochii [G. Vîlsan face aluzie la lipsa de înțelegere a autorităților de atunci —*n. n.*], *va fi, poate prea tîrziu*, căci multe lucruri prețioase care se vor mai fi găsind, păstrate de bătrîni, vor dispare cu siguranță extrem de repede (. . .). Un bun muzeu etnografic e răspunsul cel mai demn și mai zdrobitor pentru cei ce disprețuiesc poporul românesc” (B. A. R., Secț. mse., mapa scrisori : G. Vîlsan — G. T. Kirileanu).

Considerăm că multe din scrisorile lui George Vîlsan reprezintă documente de o reală valoare, aceasta cu atît mai mult cu cît o mare parte din contribuțiile sale orale, luări de cuvînt etc., la diverse activități etnografice, inclusiv muzeistice nu ne-au parvenit decît într-o foarte mică măsură.

[15] Vezi bibliografia lucrărilor etnografice ale unora dintre colaboratorii săi și în special cele publicate în : *Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1922—1929.

Referitor la colaborarea dintre G. Vîlsan și R. Vuia considerăm ilustrativă și scrisoarea adresată de G. Vîlsan lui Virgil Cioflec, din care reproducem parțial :

„Domnul profesor Romul Vuia mi-a prezentat spre apreciere, un studiu asupra Țării Hațegului din punct de vedere etnografic.

Lucrarea are forma unei descrieri etnografice științifice. Ea cuprinde un vast material original, adunat timp de mai mulți ani, înregistrat cu exactitate și controlat și este însoțită de numeroase desenuri bune și fotografii admirabile. Insist asupra rigorii științifice cu care a fost adunat atît materialul etnografic cît și textele care alcătuiesc 500 pag. de manuscris. Prin aceste caractere se distinge de toate lucrările etnografice publicate pînă acum în românește.

Pe alocuri autorul, cunoscut prin publicații anterioare în cea mai bună revistă de etnologie din Germania, atrage chestiuni de etnografie comparată, asupra cărora e pregătit prin o profundă cunoaștere a literaturii respective.

Consider această lucrare a domnului profesor Romul Vuia ca pe cel mai bun studiu de etnografie regională din cele pe care le cunosc pînă acum la noi și cred că e o datorie către țară și știința noastră să se dea autorului ajutoarele cerute spre publicare, toate înlesnirile pentru desăvîrșirea studiilor și o situație în învățămîntul Ardealului care să nu-l împiedece de la urmărirea cu folos a cercetărilor sale” (B. A. R., Secț. mse., mapa scrisori : G. Vîlsan — Virgil Cioflec).

Prin precizările de obiect pe care le aduce activitatea etnografică de la Cluj din anii respectivi, ea se constituie atît ca moment de sinteză în raport cu cercetarea ergologică anterioară, reprezentată prin vechi tradiţii, dar lipsită de principii clare, cît şi ca punct iniţial pe calea unei dezvoltări cu perspective de lungă posteritate în etnografia românească. În lumina acestui aport credem că nu greşim cînd îl considerăm pe George Vîlsan ca pe unul dintre întemeietorii etnografiei româneşti[16].

Sub raportul metodei George Vîlsan a preconizat de asemenea un punct de vedere unanim adoptat astăzi, declarînd metoda directă de cercetare pe teren drept metodă de bază a etnografiei; după el, ştiinţa etnografică este ,, (...) în primul rînd o ştiinţă de observaţie şi analiză în mijlocul naturii, în casa ţăranului, în viaţa lui de toate zilele cu îndeletnicirile şi datinile urmărite pas cu pas''[17]. În problema metodelor, George Vîlsan dovedeşte în general o înţelegere multilaterală atunci cînd subliniază necesitatea utilizării unor metode diferite în cercetare, atît a celor de ordin logic — în această privinţă George Vîlsan a insistat îndeosebi asupra importanţei metodei comparative —, cît şi a celor specifice altor discipline, ca: filologia, istoria, psihologia etc., toate acestea subordonate însă obiectului propriu al etnografiei. Principiile sale metodologice apar bine conturate încă din 1913, cînd, împreună cu colegul său, lingvistul C. Giuglea, publică lucrarea *De la românii din Serbia, Culegere de literatură populară*[18], model de cercetare etnografică-folclorică directă şi complexă.

Cum era şi de aşteptat, George Vîlsan acordă, ca geograf, un loc aparte şi foarte important în expunerile sale de teorie etnografică metodei cartografice, subliniind importanţa repartizării spaţiale a fenomenelor pentru generalizarea etnografică.

Orientarea raţionalistă a lui George Vîlsan în problemele de obiect, tematică şi metodă ale etnografiei decurge dintr-o viziune realistă asupra conceptului de cultură populară, pe care acesta şi l-a conturat precis prin confruntarea continuă a concepţiilor teoretice cu fenomenele vii, de teren, confruntare la care a recurs încă din perioada formării sale ca etnograf [19].

---

[16] ,,G. Vîlsan poate fi considerat pe drept cuvînt unul din întemeietorii etnografiei româneşti'', Tiberiu Morariu, *op. cit.*, p. 24.

[17] George Vîlsan, *O ştiinţă nouă etnografia*, Cluj, 1927, p. 103.

[18] C. Giuglea — G. Vîlsan, *De la românii din Serbia, Culegere de literatură populară*. Cu hartă, fotografii, note, glosar, Bucureşti, 1913, III + 404 p. + 2 pl. ilustr. + 1 f.h. Ca şi în alte lucrări, studiile de pe urma cercetărilor făcute în sudul Dunării abundă în date etnografice, fără a avea însă un caracter etnografic propriu-zis. În această privinţă sînt interesante referiri la migrările de populaţie din nord în sudul Dunării. Dintre lucrările geografice care cuprind şi un bogat material etnografic privitor la malul drept al Dunării menţionăm : *Românii din Craina Serbiei*, Bucureşti, 1911 ; ,,Anuarul de geografie şi antropogeografie'', Bucureşti, 1911, p. 177—200 (în colaborare cu G. Giuglea) ; *Românii din Bulgaria şi Serbia* (*Aşezare, vechime, număr, fizionomie, stare economică şi socială*), în [culegerea] *România şi popoarele balcanice*, Bucureşti, 1913, p. 13—27 ; *Les roumains de Bulgarie et de Serbie. Traduit du roumain avec un avant-propos et des notes supplémentaires par. O. Tafrali*, Paris, 1918, 23 p. (3 cartes hors text) : *Românii din Serbia*, Bucureşti, 1937, p. 1—19. În toate aceste lucrări se află interesante menţiuni cu caracter etnografic privitoare la populaţiile din aceste zone : vechime, origine, migrări şi imigrări, aşezări, port, obiceiuri şi sărbători. Pentru culegerea de literatură populară *De la Românii din Serbia . . .*, vezi şi recenzia făcută de N. Cartojan în ,,Convorbiri literare'', Bucureşti, 1913, p. 559—565, care, analizînd în mod foarte serios această lucrare, scoate în relief metoda interogării directe întrebuinţate de cei doi autori.

Convergenţa în una şi aceeaşi personalitate a cunoaşterii teoretice-filozofice cu o cunoaştere la fel de temeinică a realităţilor nemijlocite româneşti a constituit baza raţionalistă, avansată a premiselor de cercetare şi a concluziilor prezente în fiecare domeniu de activitate abordat de George Vîlsan.

Pentru acesta, cultura românească, privită în totalitatea sa, inclusiv raportul popular-cult, are la bază o cultură populară sănătoasă, care aparţine atît păturii ţărăneşti cît şi păturii orăşeneşti muncitoreşti : „(. . .) adevărata cultură sănătoasă la noi s-a făcut de ţărani orăşeniţi, de muncitori — spunem noi — (. . .)”. Este evident că în cea de-a doua categorie George Vîlsan introducea şi intelectualitatea provenită din popor.

Conştient de faptul că etnografia ca ştiinţă se leagă de cunoaşterea nemijlocită a poporului, G. Vîlsan vizează multilateral această cunoaştere a fenomenelor de cultură materială şi spirituală în manifestările lor multiple şi conexe. Etnografia constituie o bază de plecare indispensabilă cercetării variatelor compartimente ale culturii, un punct de reper, organizarea cercetării etnografice în România devenind pentru George Vîlsan un imperativ arzător, care se leagă de sarcinile generale ale dezvoltării cercetării culturii româneşti luată în totalitatea sa.

★

Cercetării ergologice îi incumbă, în genere, o tratare mai atentă a raportului dintre faptul de cultură materială populară şi mediul geografic ambiant, raport care vădeşte puncte de convergenţă în fiecare fenomen individual de cultură chiar şi pentru acei etnografi care nu provin din rîndurile specialiştilor în geografie. Tematica privitoare la vechile aşezări, la ocupaţiile populare etc., într-un cuvînt problematica abordată în principal de George Vîlsan în domeniul etnografiei, se cerea analizată şi în lumina acestui raport. Era firesc pentru un specialist în ambele domenii menţionate să insiste cu cît mai multe detalii asupra acestui raport. Aceasta, cu atît mai mult cu cît din punct de vedere programatic George Vîlsan insistă în toate ocaziile asupra interferenţei dintre etnografie şi alte discipline, subliniind, totodată, autonomia etnografiei ca ştiinţă. Opera sa stă mărturie a preocupării atente pe care o acordă interferenţei dintre cele două discipline, geografie — etnografie, într-un moment important pentru evoluţia etnografiei româneşti, momentul fundamentării teoretice şi practice a bazei ergologice de cercetare. Prin obiectul său, etnografia are o bază tematică polivalentă, iar tratarea corelată şi insistenţa fie şi asupra unora dintre aspectele de corelaţie — în cazul lui George Vîlsan al raportului etnografiegeografie — nu pot fi decît revelatorii. Pe această linie trebuie să menționăm aportul adus de George Vîlsan atît etnografiei, cît și, în general, științei românești în lucrările sale de geografie cînd face referiri la permanentul proces osmotic retrocesiv dintre Carpați și Dunăre [20].

---

[19] În această privinţă menţionăm şi deplasarea pe teren întreprinsă în anul 1912 împreună cu G. T. Kirileanu, la Piatra-Neamţ, Tîrgu-Neamţ, Bogdăneşti, Mănăstirea Voroneţ, Cîmpulung Moldovenesc, Cîrlibaba, Prislop, Borsec, Vişău, Ieud, Sîngeorz, Bîrgău, Măgura, Vatra Dornei şi cu pluta la Broşteni şi la Piatra-Neamţ. Notele de teren consemnate în decursul acestei cercetări constituie un document de preţ care se referă la mai multe aspecte etnografice, ca : ocupaţii, construcţii populare şi meşteşugăreşti, port etc. (B. A. R., Secţ. mse., mapa : G. T. Kirileanu).

George Vîlsan a preconizat metodele geografice și geografic-cartografice în etnografie pornind de la sublinierea posibilităților de generalizare pe care acestea le oferă [21], și nicidecum cu intenția de a le transpune în metode unice ale etnografiei, cu atît mai puțin în obiect și obiectiv al acesteia. Aplicarea unor metode geografice constituie și astăzi, prin cartografierea fenomenelor etnografice și munca de elaborare a unor atlase naționale etc., una dintre preocupările centrale ale cercetării etnografice.

Pregătirea lui George Vîlsan întîi în țară și apoi la universitățile străine, germane și franceze se face evidentă în opera sa în legătură cu preconizarea unei cercetări complexe, cu acordarea unui interes, sporit față de înaintașii săi, cercetării monografice regionale și, în genere, studiului fenomenelor corelate, convergente. Aceste preocupări se leagă în mod incontestabil de geografismul regional, profesat în acea perioadă de reprezentanți ca Em. de Martonne, pe lîngă care s-a format George Vîlsan ca geograf, precum și de cercetare etnografică germană — de continuatorii lui Fr. Ratzel, fiind bine știut că de numele lui Fr. Ratzel se leagă într-o bună măsură conceptul de *environement*, în pofida conținutului nu întotdeauna științific pe care acesta l-a dat cercetării în raport cu mediul ambiant.

Preocuparea lui George Vîlsan pentru evidențierea corelației interfenomene poate fi pusă în legătură și cu procesul de specializare pe ramuri în parte a disciplinelor științifice din acea perioadă (de exemplu consacrarea unor ramuri de cercetare ca geografia economică, geografia istorică, geografia politică etc., sau includerea antropologiei în cercetarea culturală populară etc.). Întregul climat al evoluției științelor în acea perioadă atrăgea atenția în mod explicit asupra caracterului integrat al culturii, asupra varietății de expresie a fenomenului cultural, ca și asupra strînsei interconexiuni dintre fenomene aparent disparate, statornicind ideea că modificările produse într-un punct al sferei culturale operează efecte și asupra celorlalte părți. S-ar putea ca interesul lui George Vîlsan pentru expresiile convergente interfenomene să fi fost încurajat în mod direct și de profesorul său, etnograful Felix von Luschan [22].

---

[20] Vezi, în special, George Vîlsan, *O fază în popularea Țărilor Românești, Cu prilejul unei hărți statistice vechi, descoperite în ultimul timp*, în „Buletinul Societății Geografice“, București, 1912, p. 201—226; *Românii din Dobrogea, De pe o hartă de la 1769—1774*, în „Analele Dobrogei”, Constanța, 1920, p. 532—540; *Rolul Carpaților în România actuală*, în „Convorbiri literare”, București, 1922, p. 41—43; *Carpații în România de azi*, în „Convorbiri literare”, București, 1924, p. 499—520; *Opera geografică a Principelui Dimitrie Cantemir* (1673—1713), *în Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1924—1925, p. 1—20; *Românii în Delta Dunării la sfîrșitul sec. XVIII*, în *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 327—371; *Românii la Marea Neagră*, în „Graiul românesc”, București, 1927, p. 62—64; *Românii locuiau Delta Dunării în veacul XV*, în „Graiul românesc”, București, 1927, p. 145—148; *Leagănul poporului românesc ...*, în „Arhivele Olteniei”, Craiova, 1928, p. 1—3; *Mocanii în Dobrogea la 1845, cu o condică de economii a crescătorilor de oi aflători în Bulgaria*, în „Graiul românesc”, 1928, p. 41—46; *Transilvania în cadrul unitar al pămîntului și statului român*, în *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureș*, 1918—1928, vol. I, București, 1929, p. 145—156; *Dobrogea*, în „Buletinul S.R.G.”, București, 1935, p. 56—57; *Dunărea ...*, ibidem, p. 38—55; *Evoluția statului român în cadrul său geografic*, în „Buletinul S.R.G.”, București, 1937, p. 20—37; vezi și Tiberiu Morariu, *Biobibliografia operei lui George Vîlsan (1885—1935). Cu o caracterizare a vieții și operei lui, de Vintilă Mihăilescu*, Cluj, 1937, p. 13—17.

[21] Preocupat îndeaproape de aplicarea criteriului teoretic în cercetarea faptelor, de necesitatea unei optici generalizatoare „(...) spre a folosi în vederea unui scop, mormanul de fapte (...)” (vezi *Sensul geografiei moderne*). G. Vîlsan a subliniat nu o dată rolul metodei cartografice în intuiție și generalizare: „(...) a arăta pe hartă distribuția unui fenomen poate sugera noi relațiuni care nu rezultă din considerarea individuală a unei numiri (...)” (G. Vîlsan, *Trei animale azi dispărute în România*, în *Opere postume ...*, p. 33).

Reținînd elementele valoroase din experiența școlilor în care s-a format, în primul rînd principiul lărgirii bazei de fapte în cercetarea științifică și criteriul sistematizării datelor, G. Vîlsan a criticat exagerările școlilor monografice regionale.

Referindu-se la rolul și importanța factorului geografic, G. Vîlsan a apreciat influența acestui factor ca o mărime inegală, variabilă în raport cu diferitele trepte ale dezvoltării istorice : „Căci acțiunea factorilor geografici nu e identică în toate timpurile, ci variază sub impulsul faptelor istorice (. . .)”[23], scrie G. Vîlsan. El a sesizat în mod științific ponderea mai mare exercitată de către acesta în etapa dezvoltării arhaice a fenomenului de cultură populară, aplicîndu-se a cerceta mai stăruitor acest aspect în investigațiile concrete de etnografie, punct de vedere pe care-l regăsim și în cercetarea ergologică a colaboratorului său și continuator al liniei curentului etnografic din Cluj, Romulus Vuia. George Vîlsan a respins însă tezele determinismului geografic, adoptînd o atitudine de critică la adresa reprezentanților acestuia. În problema raportului om-natură, George Vîlsan se dovedește a fi, de-a lungul întregii sale opere, pătruns de ideea neconteniță a luptei omului cu natura, a însușirii active, a cuceririi naturii de către om în etape istorice succesive [24], punct de vedere opus susținătorilor determinismului geografic, care, ca poziție generală (prezentă încă la reprezentanții ce apar în antichitate și continuînd pînă la reprezentanții geopoliticii etc.), caută să acrediteze ideea copleșirii omului de către forțele naturii etc.

George Vîlsan a luat o atitudine netă împotriva reprezentanților determinismului geografic : „*Dar nu el* [sublinierea îi aparține lui G. Vîlsan și este vorba de factorul geografic — *n. n.*] determină mersul acestor evenimente [istorice — *n.n.*], cum crede școala « deterministă » a lui Ratzel. O astfel de doctrină poate fi primejdioasă dezvoltării naționale (. . .)”[25].

El militează împotriva geografilor „(. . .) care pun o prea mare greutate pe elementul fizic și cred nu numai că au găsit explicarea evoluției popoarelor şi statelor în înfăţişarea geografică a teritoriului, dar chiar că au dreptul să prorocească binefaceri sau calamităţi viitoare pentru state, de pe liniile înscrise pe fizionomia pămîntului, tot aşa cum cărturăresele citesc ursita omului de pe liniile palmei (. . .). E vorba de un derivat nou al misticismului naţional, anume misticismul geografic"[26], conchide George Vîlsan.

---

[22] Vezi Felix von Luschan, *Zusammehänge und Konvergenz*, în „Mitteilungen der Wiener antropologischen Gesellschaft”, Wien, 1918 și alte lucrări cu preocupări similare ale lui F. v. Luschan.

„În anii 1911 și 1912 — scrie G. Vîlsan — am urmat cursurile și seminariile de geografie și etnografie (în special cu profesorii Albrecht Penck și Felix von Luschan) la Universitatea din Berlin” (G. Vîlsan, *Memoriu de titluri și lucrări*, f. loc., 1916, p. 4).

[23] G. Vîlsan, *Mediul fizic extern și capitalul biologic material*, extras din „Buletinul eugenic și biopolitic”, Cluj, 1928, p. 8.

[24] „A da numele de bour unui munte înseamnă o victorie românească asupra fiarei sălbatice, regele codrilor carpatici, precum : *Runc, Curătură, Arșiță*, înseamnă o victorie românească asupra altui dușman tot atît de aprig : pădurea. Numele de bour — zimbru, ca și atîtea alte numiri, înseamnă documentul pe care românul nu l-a scris în cărți, ci pe fața pămîntului despre izbînzile sale asupra naturii sălbatice. Toponimia închide un capitol din cele mai interesante al civilizației noastre străvechi” (G. Vîlsan, *Trei animale . . .*, p. 33).

[25] G. Vîlsan, *Mediul fizic extern . . .*, p. 13 ; vezi și George Vîlsan, *Descrieri geografice*, București, 1964, p. 44.

Dezavuînd şi condamnînd degenerarea în teorii naţionaliste, şovine, mistice, George Vîlsan a scos cu tărie în evidenţă rolul important al etnografiei şi, în genere, al disciplinelor al căror obiect de studiu îl formează etnosul, în statornicirea şi promovarea relaţiilor prieteneşti dintre popoare şi naţiuni : *„Diversitatea de aspecte etnice nu e o piedică în raporturile naţionale. Iar discuţia contradictorie ştiinţifică cu privire la caracterizarea cîtorva aspecte e un stimulent al aflării adevărului şi un mijloc de a înlătura erori periculoase care trăiesc şi fac rău numai fiindcă nu sînt scăldate într-o lumină suficientă* (. . .). Toate *neamurile sînt nobile şi demne să trăiască preţuindu-şi capitalul lor de fapte eroice sau obscure. Un singur lucru nu li se poate permite : ca pe temeiul faptelor trecutului sau al forţei prezentului să batjocorească, să urască sau să înăbuşe alte popoare. Trebuie să se ajungă la o armonie stabilită pe concesiuni reciproce şi pe lipsa de jigniri naţionale. Şi învăţatul care se ocupă de chestiuni naţionale poate face mult în această privinţă. A grada valoarea popoarelor, a pune pe unele în frunte şi a le decreta că merită să fie stăpîne, iar pe altele la coadă şi a le arăta capabile numai de slugărie, e o copilărie primejdioasă, care uneori nu rămîne fără urmări*"[27].

Interpretarea pe care o dă George Vîlsan raportului om-natură, felul în care apreciază rolul factorului geografic, poziţia pe care o adoptă împotriva curentului determinist-geografic contemporan lui infirmă total naivele supoziţii făcute de unii interpreţi ai operei lui George Vîlsan care susţin că G. Vîlsan ar fi fost adept al determinismului geografic şi un reprezentant al unor curente reacţionare, şovine, din ţară sau de peste hotare. O atare apreciere ar însemna nerecunoaşterea voită a principiilor ştiinţifice formulate cu atîta claritate de George Vîlsan, cînd ne gîndim la faptul că tocmai el a fost omul de ştiinţă care s-a exprimat, nu o dată, în termeni hotărîţi împotriva diletantismului, superficialităţii şi schematismului în abordarea problemelor cercetării ştiinţifice şi interpretării istoricului acesteia.

Analiza operei lui George Vîlsan, a principiilor teoretice care l-au călăuzit şi a materialului de cercetare concretă pe care ni l-a lăsat moştenire ni-l prezintă ca pe un raţionalist militant. Etnograful George Vîlsan este omul de ştiinţă al generaţiei sale care s-a apropiat cel mai mult de o viziune consecvent ştiinţifică în problemele cercetării culturii populare.

GEORGE VÎLSAN, ETHNOGRAPHE

Les auteurs somettent à une succincte analyse l'activité, au cours des premières décennies du XX^e siècle, du professeur George Vîlsan, membre de l'Académie Roumaine.

---

[26] G. Vîlsan, *Transilvania în cadrul . . .*, p. 149.

[27] G. Vîlsan, *Menirea etnografiei . . .*, p. 105.

Ils insistent, en premier lieu, sur la tenue scientifique du savant ethnographe à un moment où, en Roumanie comme à l'étranger, on cherchait encore à determiner les principes théoriques de cette discipline. On souligne, d'autre part, que dans se travaux d'ethnographie et de géographie humaine — ces derniers riches en précieux matériaux ethnographiques — l'attitude du savant roumain a été nettement progressiste, opposée au déterminisme géographique de Ratzel et de son école ; il niait à la géographie le rôle prépondérant dans la vie des peuples.

Elevé dans l'ambiance de la culture roumaine, le savant s'est rallié au courant rationaliste de son milieu, académique et universitaire, en reconnaissant qu'il est redevable de sa formation scientifique à quelques personnalités de premier ordre de la culture roumaine, comme Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Simion Mehedinţi. Ceci explique le fait que, tout au long de sa carrière, G. Vîlsan a postulé le critérium du spécifique national comme fondement de la recherche scientifique. Tout en considérant que la géographie, l'ethnographie, l'histoire et la philologie sont les sciences fondamentales capables d'aider à la définition de la structure d'un pays et de celle des peuples qui l'habitent, il proclame néanmoins l'indépendance de l'ethnographie, la nécessité de sa corrélation avec les disciplines limitrophes, la nécessité des recherches concernant la culture matérielle et spirituelle à la fois, ainsi que la convergeance — pour certains thèmes, comme celui des « habitats humains » — entre la géographie et l'ethnographie.

L'analyse de l'œuvre et des principes qui ont guidé G. Vîlsan dans sa recherche concrète nous le caractérisent comme un rationaliste convaincu et militant qui, plus que tout autre, s'est rapproché de la rigueur scientifique dans ses recherches concernant la culture populaire.

Dans les notes de leur article les auteurs complètent par des données inédites, les informations concernant l'activité d'ethnographe de George Vîlsan.

D. G. KIRIAC — PRECURSORUL CERCETĂRII ŞTIINŢIFICE A FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC

ADRIAN VICOL

Se întîmplă adesea ca posteritatea să judece în mod inegal aspectele diverse ale activităţii marilor personalităţi, uneori lăsînd insuficient valorificate contribuţii care nu sînt cu nimic mai prejos faţă de cele care i-au adus celebritate autorului lor.

Din multiplele sale activităţi muzicale — compozitor, dirijor, pedagog, folclorist, muzicolog —, Dumitru G. Kiriac este cunoscut în zilele noastre mai ales prin creaţia sa componistică şi interpretativă, iar din activitatea sa de folclorist a fost valorificată aproape exclusiv munca sa de *culegător de foclor muzical.*

Gîndirea ştiinţifică şi contribuţiile lui Kiriac la întemeierea folcloristicii muzicale moderne din ţara noastră, încă din primul deceniu al acestui secol, nu au făcut pînă acum obiectul unor cercetări susţinute. Apariţia relativ recentă a unei antologii de cîntece populare, culese de Kiriac [1],a prilejuit o nouă semnalare a bogăţiei de idei ce se află în manuscrisele sale folcloristice [2] şi a importanţei lor.

Cercetarea amănunţită a acestui tezaur ne-a convins că un studiu aprofundat al întregii creaţii ştiinţifice a lui D. G. Kiriac reclamă o consacrare aparte şi de durată mai mare. Am fost, aşadar, obligaţi să ne limităm deocamdată la analiza *concepţiei* sale despre folclor şi a *metodei* sale de cercetare [3]. În felul acesta, putem contribui cu un ceas mai devreme la

---

[1] D. G. Kiriac, *Cîntece populare româneşti*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960. Prefaţa *D. G. Kiriac şi muzica populară românească* este semnată de Vasile Popovici.

[2] G. Suliţeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului : D. G. Kiriac „Cîntece populare româneşti"*, în „Revista de folclor", 6 (1961), 3—4, p. 82—93. Autoarea citează numeroase idei cuprinse în manuscrisele lui Kiriac, care se află în Biblioteca Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România (B.I.E.F.). Întrucît biblioteca a reinventariat fondul de manuscrise, numerele documentelor citate de autoare nu mai corespund cu cele citate de noi.

[3] Am omis, din lipsă de spaţiu mai ales, problemele legăturii folclorului cu compoziţia, cele ale pedagogiei muzicale bazate pe elementele cîntecului popular românesc, preocupările valorificării culegerilor de folclor muzical românesc existente la începutul secolului nostru, relaţiile lui Kiriac cu personalităţi muzicale şi culturale privind folclorul etc. În lucrare ne-am bazat pe diferite manuscrise, strînse cu grijă de soţia maestrului, ca : ciorne ale unor referate, conferinţe, memorii etc., punctaje sau simple însemnări spontane, fişe etc. Diferitele variante ale unora dintre aceste însemnări sînt grăitoare pestru migala şi exigenţa lui Kiriac chiar şi în elaborarea unor astfel de documente. Uneori am folosit aceste variante dacă prin noul context am considerat că prezintă interes.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5–6, p. 489–504, Bucureşti, 1966

formarea unei imagini mult mai aproape de realitate despre realizările pe care personalitatea lui Kiriac le-a adus în folcloristica muzicală şi care la vremea sa puteau fi considerate drept înnoitoare nu numai pentru folcloristica românească, dar şi pe plan mondial.

★

Concepţia despre folclor reprezintă la Kiriac o unitate inseparabilă cu metoda sa de cercetare. În ceea ce priveşte metoda, găsim în scrierile sale referiri uneori foarte precise, de multe ori expuse sistematic. Dimpotrivă, concepţia sa despre folclor n-a constituit obiectul unor formulări speciale, fiind deductibilă doar din numeroasele reflecţii prilejuite de întreaga sa activitate militantă pentru o cultură muzicală românească originală.

Se remarcă, din primul contact cu gîndirea folcloristică a lui Kiriac, importanţa pe care o atribuia cîntecului popular. Încă din primii ani de muncă, urmăreşte şi colecţionează orice referiri la folclor ale diferitelor personalităţi ale vremii, apărute în presa de atunci. Aceste idei ale confraţilor săi vor constitui uneori puncte de plecare pentru noi adînciri. Aşa s-a întîmplat, de pildă, cu un fragment decupat şi păstrat cu grijă de Kiriac dintr-un articol publicat de Alecsandri în pragul secolului nostru[4]. Fragmentul este următorul : „Nu tatăl învaţă pe copil să-şi iubească ţara, căci tatăl nu are nici timpul şi de multe ori poate nici voinţa necesară. Mama — vorbesc de mama din popor — prin cîntecele ei încă din leagăn, prin poveţele ei blînde şi îngrijite, prin povestirile morale şi înţelepte, extrase din amintirile strămoşeşti insuflate copilului încă de mic, formează pe viitorul cetăţean, chemat să-şi facă datoria către ţară ori de cîte ori va fi nevoie”.

Kiriac păstrează nucleul acestei idei, dar o reformulează, subliniind mai explicit şi cauza originalităţii creaţiilor populare. El spune : „Primul mare profesor de muzică al omului este însăşi *natura lui şi mediul* în care se dezvoltă. . . Al doilea profesor de muzică e mama, doica”[5].

Ideea este reluată în forme multiple de Kiriac, însă toate converg spre aceeaşi esenţă : cîntecul popular nu poate fi ignorat, pentru că „face parte din individualitatea proprie a poporului”[6]. „C[întecul][7] p [opular] a izvorît direct din inima poporului ; deci firea şi inima lui [le] găsim în cîntec”[8].

Permanenţa, caracterul nemuritor al bunurilor artistice populare, supravieţuirea lor peste veacuri sînt gîndite de Kiriac în următoarea imagine : „Războiu[l], focul, apa nimicesc vieţile omeneşti. Nu pot nimici producţiile sufletului omenesc. Cei ce scapă din flagel duc cu ei simţirea tovarășilor pierduți — cîntecul, poezia populară"[9]. De această permananță se leagă concepția lui Kiriac despre folclor ca mijloc de cunoaștere a istoriei poporului. El face astfel dovada că nu consideră bunurile folcloristice ca fiind fixate o dată pentru totdeauna, că, dimpotrivă, recunoaște și latura lor variabilă, ca expresie a prefacerilor pe care le suferă sub influența modului de gîndire specifică fiecărei epoci istorice : „În el (adică în cîntecul popular, *n. n.*) găsim fazele istoriei poporului. S-a schimbat cu viața socială, cu fazele lui istorice" [10] — notează Kiriac și în același loc enunță printre caracteristicile cîntecului popular caracterul „sincer", „trainic și perfect".

---

[4] Articolul este intitulat *Regenerarea naţională* şi a fost publicat în „Apărarea naţională” din 15 aprilie 1900.

[5] B.I.E.F., mss. nr. 70, 3/64. Întregul manuscris Kiriac este catalogat la acest număr (70), de aceea în continuare se va omite menţionarea lui. Cifrele următoare reprezintă numărul dosarului, respertiv al filei pe care-l poartă documentul.

[6] B.I.E.F., 3/57.

[7] Am folosit paranteza dreaptă [ ] ori de cîte ori am completat sau am îndreptat cuvintele care în manuscrisul original apar prescurtate sau greşite. Observaţiile sau comentariile noastre sînt puse întotdeauna în paranteze rotunde ( ), urmate de indicaţia *n.n.*. Cînd această indicaţie lipseşte, fragmentul (sau cuvîntul) respectiv se găseşte în manuscris, dar în altă parte a frazei sau într-o frază anterioară.

[8] B.I.E.F., 3/82.

Rolul *oralității* și natura *colectivă* a creației populare îi apar, de asemenea, cu claritate : „Cîntecele pop[ulare] trec de la părinți la copii prin tradiția orală"[11], iar caracterul „impersonal" înseamnă în accepția sa că „toată lumea contribuie la desăvîrșirea lui" și de aceea cîntecul ne apare „perfect lustruit la urmă în ultima formă", ceea ce îi conferă „durabilitate".

Concluziile teoretice sînt chemate să orienteze activitatea practică cerută de actualitate. În acea epocă istorică, era firesc ca artistul și omul de știință, profund legat de poporul său, să înțeleagă că folclorul poate servi, ca unul din mijloacele importante, pentru împlinirea idealurilor vremii. De aceea, el notează în planul aceleiași conferințe despre muzica ucraineană (!) următoarele concluzii : (folclorul servește) „unitatea culturală : un singur grai și o singură cîntare", iar printre rosturile cîntecelor populare menționează și „rolul social", care reprezintă o „putere mare de susținere a poporului"[12].

Este convins de necesitatea înfăptuirii și promovării unei culturi muzicale românești autentice. Și considerînd, cum s-a arătat, că „firea și inima poporului" sînt cuprinse în cîntecele sale, Kiriac afirmă răspicat că „nu se poate face artă decît conform cu temperamentul poporului". Această constatare este plină de consecințe pentru făurirea unei asemenea culturi. El însemnează în planul conferinței amintite și următorul punct : „Muzica populară : un tezaur mare pentru muzica cultă, artistică. Coruri, orchestră, muzică de teatru, cu motive populare"[13]. În legătură cu această afirmare a legăturilor pe care este chemată să le aibe arta cultă națională cu folclorul, este interesant de relevat că pe Kiriac îl preocupă „raportul între producător[ul] și consumator[ul]" de muzică și de aceea crede că întreaga cultură muzicală poate fi privită din trei puncte de vedere : „muzica populară, muzica artistică (cultă) și cea de speculă (burgheză)"[14]. Atrage atenția calificarea aceasta din urmă („burgheză"), care arată că, deși neexprimată direct, Kiriac are o imagine veridică a realității sociale în care trăiește (termenul „burghez" îl folosește, după cum se vede, ca un sinonim pentru muzica „de speculă" !).

O altă latură importantă a concepției despre folclor (ca o reflectare a schimbărilor ce au loc în „viața socială", potrivit cu fiecare „fază istorică") este și înțelegerea genurilor (și a speciilor) muzicii populare ca expresie a unor stadii istorice diverse ; recunoaşte în acest fel caracterul evolutiv chiar al genurilor (sau speciilor) muzicii populare. Dezvoltînd ideea că în folclor ,,găsim fazele istoriei poporului'', el adaugă următoarele subpuncte explicative :

---

[9] B. I. E. F., 3/82.

[10] Ibidem, 3/68.

[11] Ibidem, 3/57. Planul unei conferințe despre muzica populară ucraineană. (Această idee va apărea mai jos și într-un alt context).

[12] Ibidem.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

“Doină vitejească
,, haiducească } ← după timpuri''
,, de dragoste

Kiriac recunoaşte astfel folosul mare pe care-l trage *etnografia* din studierea cîntecului popular, afirmînd prin aceasta importanţa studierii folclorului muzical nu numai în scopul utilizării lui în creaţia cultă, ci şi ca o *disciplină ştiinţifică cu sarcini specifice.*

Caracterul militant al activităţii lui Kiriac în domeniul folcloristicii cuprinde şi apelul său stăruitor pentru a se grăbi culegerea cîntecelor populare *în mod ştiinţific.* Spre a convinge despre necesitatea culegerii melodiilor populare autentice [15], el spune : ,,Toate popoarele din jurul nostru şi-au colecţionat melodiile şi danţurile populare. Cehoslovacii, Sîrbii, Ungurii, Ruşii etc., toţi şi-au adunat cu multă îngrijire cîntecele lor. Avîndu-le adunate şi în urmă fiind studiate, s-a putut pune preţ pe ele şi au fost utilizate de compozitori pentru a da culoare locală producţiunilor lor şi pentru a da naştere unei muzici originale naţionale'' [16].

Într-un articol-interviu publicat în anul 1928 se ridică împotriva părerilor care negau originalitatea muzicii noastre populare (considerînd-o creaţia lăutarilor ţigani) şi defineşte în mod convingător locul pe care îl au lăutarii nu numai în muzica noastră populară, dar şi la alte popoare : ,,S-a zis că melodiile populare sunt produsele lăutarilor ţigani. Nu e adevărat. Lăutarii nu sînt decît propagatorii acestui cîntec. Ei au găsit cîntecul gata, s-au acomodat cu forma aceasta, au imitat-o, au înmulţit-o chiar şi au răspîndit-o peste tot locul. Lăutarul ţigan din România altceva şi altfel cîntă decât lăutarul Ungur sau Sîrb. Cîntecul nostru popular este cîntec românesc... Influenţe de detaliu orientale sunt, dar fondul băştinaş nu este atacat... Este un product băştinaş, ceva specific rasei, locului, climei şi influenţelor sociale şi în strînsă legătură cu poezia şi obiceiurile poporului''[17].

Kiriac încearcă să explice şi cauzele necunoaşterii cîntecului popular autentic, stabilind în acelaşi timp şi modalitatea de a remedia acest neajuns. El arată că dintre ,,producţiile'' populare ,,melodiile populare sînt cel mai puţin cunoscute pentru că n-au fost adunate. Trebuie studiate pentru a [le] găsi caracterul şi diferitele forme din punctul de vedere muzical şi a [le] determina rolul în istoria poporului''. Nu pierde din vedere nici cealaltă cerinţă majoră a epocii sale, şi anume făurirea unei culturi muzicale naţionale autentice, astfel că adaugă : ,,Se vor servi de ele muzicanţii talentaţi pentru a da culoare locală producţiunilor lor şi poate mai tîrziu se va da naştere unei muzici originale naţionale. Pe de altă parte, ca studiu etnografic, se va determina rolul [lor] în istoria poporului'' [18].

---

[15] ,,Adevăratele melodii populare româneşti sînt foarte puţin cunoscute de orăşeni. Majoritatea cîntecelor şi a danţurilor populare cari se aud executate de lăutari la oraş nu sînt de provenienţă populară'' (B.I.E.F., 3/14).

[16] B.I.E.F., 3/15.

[17] *Arta românească,* în ziarul ,,Politica'' din 15 martie 1927.

[18] Vezi nota 16.

Se observă că ideea legăturii folclorului cu istoria poporului este mereu luată de Kiriac. Această idee capătă însă cea mai mare pregnanță cînd pune problema însăși a originii cîntecului nostru popular. Şi aici dovedeşte un orizont foarte larg, o înțelegere a fenomenului ce-şi păstrează actualitatea pînă în zilele noastre. Kiriac nu a apucat să-şi dezvolte această idee foarte interesantă şi totodată de mare importanță pentru istoria folcloristicii noastre, dar chiar forma nefinisată pe care o păstrăm oferă sugestii ce merită toată atenția : "Origina (cîntecului popular romînesc, *n.n.*) este legată de origina c[întecului] pop[ular] din Europa. Evoluția lui este strîns legată de evoluția civilizației. Naşterea lui este aceeaşi cu naşterea poporului — chestie de istorie. Diferențierea lui depinde de multe : de sufletul poporului (chestie de psihologie) şi prin urmare de origina poporului, de rasă, de influențele vecinilor, de climat etc. E în strînsă legătură cu limba în ce priveşte cîntarea cu cuvinte şi depinde de gradul de entuziasm şi de vioiciune al lui în ce priveşte danțurile" [19]. Aşadar, Kiriac intuieşte în mod just că originea cîntecului popular comportă o mare complexitate de probleme, paralele sau simultane, ce reclamă o cercetare de mare profunzime.

Într-o însemnare ce poartă titlul *La ce poate servi cîntecul popular*, Kiriac dovedeşte o înțelegere foarte largă, valabilă şi astăzi, a rolului pe care îl au de îndeplinit bunurile artistice create de popor. Este de relevat accentul pe care-l pune şi aici pe rolul cîntecului popular în făurirea unei culturi muzicale naționale unitare. Cîntecul popular poate servi la :,,1° — Studiu etnografic care să vie în ajutorul studiilor etnografice din alte ramuri. 2° — Întregirea unității culturale. Să se cînte pretutindeni unde [sînt] români la fel. Un singur grai şi o singură cîntare. Aceasta va constitui o caracteristică a noastră, o proprietate a noastră, la care vom ține mult. Şi vom ajunge la aceasta prin multe mijloace : a) prin cîntecul şcolar ; b) prin corurile adulților (reuniunile şi soc. corale) ; prin influența c[întecului] pop[ular] asupra operelor de artă mai înaltă, muzică de teatru, muzică simfonică. Ex. Rusia, Suedia, Spania etc." [20]. Pe de altă parte, referindu-se într-o altă însemnare la rolul prelucrărilor de cîntece populare, Kiriac ne înfăţişează modul în care aceste bunuri artistice trebuie să se întoarcă la cei ce le-au dat viață : ,,Muzica populară colecționată şi armonizată (îmbrăcată sub formă artistică)" trebuie să folosească ,,pentru trebuințele poporului: şcoli, biserici, militărie, şi popor în genere" ![21]

Reluarea şi stăruirea asupra necesității de a ne prețui bunurile culturale autohtone apar uneori sub forma unor îndemnuri în care Kiriac distinge, cu optimism şi convingere, perspectivele culturii muzicale româneşti : ,,Artiştii, maeştrii, profesorii, specialiştii, compozitorii muzicali, instituțiile muzicale. . . nu trebuie să uite că nu orice sămînță rodeşte. Numai sămînța potrivită solului nostru are durată în rodire . . . Un sfat : Să nu se uite un lucru : că pentru lucrurile bune şi durabile se cere răbdare, prudență şi muncă serioasă şi neîntreruptă. Cînd vom şti să prețuim ce este al nostru, cînd vom avea încredere şi dragoste pentru bunul nostru, ori cât de mic ar fi el, vom ști și să-l înfru[mu]sețăm. Și am credința că lucruri frumoase se vor face din sămînța bună ce o avem" ![22].

---

[19] B.I.E.F., 3/26.

[20] Ibidem, 3/8.

[21] Ibidem, 3/56.

Cu aceasta putem intra în problemele metodei de cercetare, de care ne vom ocupa în continuare.

Metoda de cercetare a cîntecului popular — care la Kiriac cuprinde într-un tot organic culegerea, transcrierea și analiza melodiilor — a făcut obiectul unor formulări destul de precise, completînd de multe ori imaginea pe care ne-am format-o asupra concepției sale despre folclor. S-a văzut că pentru Kiriac cîntecul popular reprezintă în egală măsură și un obiect de studiu științific. Conștiința caracterului original al folclorului nostru muzical îl duce la crearea unei metode științifice de culegere, de notare și de analizare a cîntecului. Analiza științifică amănunțită are menirea de a descoperi elementele care determină specificul național, partea originală a acestei culturi populare, contribuția originalității românești la tezaurul folcloric universal. ,,Prin analiză am căutat să determin *formele muzicale* ale cîntecului nostru popular — ceea ce va înlesni căutarea originii lui. Numai așa se poate afla tiparul din care este croită melodia, dacă este vechi sau de o alcătuire proaspătă. Numai așa vom putea stabili originile cîntecului, arătînd și deosebirile față de muzica veche grecească, de cea religioasă medievală și mai în urmă de cea orientală. . . Tot așa se vor putea observa influențele vecinătății — ale popoarelor cu cari am venit în deaproape contact, precum și maniera de a cînta și de a zice a executantului cîntăreț, lăutar, sătean, copil, tînăr, bătrîn, femee ori bărbat. Așa s-ar putea proceda [la] alcătuirea *istoriei cîntecului popular românesc.* Se vor lua în seamă tradițiile și obiceiurile populare. Origina și transformările cîntecului popular"[23].

Ideile de mai sus reprezintă un program complex de cercetare, *nucleul unei metode științifice.* În alte locuri, Kiriac revine detaliat aproape la fiecare din punctele amintite aici, elaborînd indicații amănunțite privitoare la munca de culegere, de notare și de analiză și cele mai multe din concluziile sale își păstrează valabilitatea pînă azi.

Principiile de bază ale metodei de culegere și de studiere, gîndite de Kiriac, se ridică pentru prima oară în folcloristica muzicală românească la nivelul unei gîndiri științifice. Relevarea caracterului de document științific autentic pe care trebuie să-l aibă cîntecul popular cules și notat determină și cerințele pe care le ridică în fața culegătorilor de folclor. Aceste cerințe sînt formulate în ,,îndrumările" sau ,,recomandările" pe care le face în diferite ocazii (referate, memorii etc.).

În primul rînd, în această ordine a ideilor, trebuie subliniată stăruința lui Kiriac pe lîngă Ministerul Artelor sau pe lîngă Academie pentru cumpărarea unor fonografe (în prealabil poartă corespondență cu B. Bartók, interesîndu-se de modalitatea procurării unor astfel de aparate). El este de altfel printre primii folcloriști români care aplică în cercetarea folclorului muzical aparate de înregistrare fonică, printre primii care aderă la această metodă obiectivă de cercetare a cîntecului popular. (Se știe că, în acel moment și chiar mai tîrziu, o seamă de muzicieni au negat utilitatea aparatelor de înregistrare a sunetelor, pretextînd că acestea deformează caracterul autentic al melodiilor, iar operaţia de înregistrare în sine creează un mediu psihologic dăunător pentru cîntăreţul popular, inhibîndu-l şi determinînd în acest fel o deformare a expresivităţii interpretative populare.) În al doilea rînd, pentru a furniza documente ştiinţifice, culegerea impune şi o seamă de alte cerinţe, ce completează în acelaşi timp şi sfera de studiu. Consemnarea exactă a numelui, pronumelui, poreclei informatorului, a locului şi datei culegerii etc. garantează autenticitatea documentului (permiţînd oricui şi oricînd verificarea exactităţii datelor respective); elemente ca vîrsta, ocupaţia, sexul interpretului, prilejul de execuţare a cîntecului respectiv au în vedere tocmai o problematică foarte complexă de studiu, menită să conducă la generalizări cît mai veridice. În acelaşi scop, Kiriac recomandă să se adopte orice indicaţii suplimentare pentru a se înţelege cît mai uşor viaţa şi rolul cîntecului în viaţa colectivităţii. Acestor generalizări Kiriac le găseşte multiple utilizări, ce sînt subordonate, prin toată varietatea lor, aceluiaşi scop general unic: cunoaşterea şi preţuirea bunurilor culturale populare autohtone şi făurirea unei „arte superioare" româneşti de prestigiu universal. Principiile metodologice au fost expuse de Kiriac la diferite prilejuri şi în diferite variante. O sinteză a lor a fost prezentată de G. Suliţeanu în articolul citat[24]. Considerînd-o completă, ne vom rezuma la reproducerea integrală numai a uneia din aceste variante, şi anume referatul privind însărcinarea în continuare a lui B. Anastasescu pentru culegerea de cîntece populare:

---

[22] Ibidem, 3/79—81. Manuscrisul poartă titlul *Muzica, mijloc de atragere.*

[23] B.I.E.F., 3/5.

„5 Aprilie [1908]

Avînd în vedere că la noi cercetările de folclor muzical sînt foarte reduse, sînt de părere ca să se continuie însărcinarea dată D-lui B. Anastasescu pentru culegere de cîntece populare. Şi pentru că materialul ce va aduna să poată prezenta garanţii serioase spre a servi la studii etnografice, cred de folos ca o dată cu reînnoirea însărcinării să se dea şi următoarele îndrumări:

1°) La fiecare cîntec să se arate localitatea şi persoana de la care a fost cules; dacă cîntecul se cîntă numai de tineri, oameni în vîrstă sau femei, dacă persoana care a cîntat este muzicant de meserie, lăutar ţigan [,] lăutar român sau fără să fie de această meserie.

2°) În ce priveşte poezia, să se respecte modul de pronunţare al localităţii.

3°) Să se transcrie identic repeţirile şi adăogările de silabe cu sau fără înţeles, pe care poporul le obişnuieşte cînd melodia are mai multe note, iar versul mai puţine silabe.

4°) Să se lase ritmul şi măsura melodiei libere, iar nici de cum să nu adopte o măsură uniformă de la începutul pînă la sfîrşitul cântecului, ceea ce ar denatura originalitatea cîntecului.

5°) În ce priveşte intonaţia să se arate sunetele care sunt mai jos or mai sus şi nu corespund cu notaţia muzicală modernă, prin semne convenţionale (b/2, #2) sau prin explicaţii. De asemenea, alunecarea imperceptibilă de la un sunet la altul printr-un şir de sunete intermediare, ceea-ce se observă des în cîntarea poporului, să se arate prin cuvintele « glissando », « portamento ».

6°) Nu este nevoie şi nici nu este bine ca astfel de cîntece care servesc ca documente de graiu muzical să fie armonizate, pentru că poporul nu le cîntă armonizate şi b) pentru că armonizarea fiind o lucrare personală, falsifică caracteristica productului muzical popular. Trebuie lăsate aşa cum le cîntă poporul, fără nici o adăugire, fără nici o înfrumuseţare. Pentru ca notaţia cîntecelor să se facă cît mai corect şi pentru a putea fi cons[ta]tată oricînd şi în acelaşi timp pentru a ne da seama din auzite, ori-cînd şi ori unde, de felul cum cîntă poporul într-o localitate oare-care, mai sunt de părere ca Ministerul să dispună cumpărarea unui fonograf Edison (care ar costa numai 300 lei, împreună cu cilindri[i] necesari) pentru înregistrarea cîntecelor, aceasta fiind mijlocul cel mai practic dupe care notaţia se face în toate ţările.

---

[24] Vezi nota 2.

În ce priveşte manuscrisele cîntecelor notate de D-l Anastasescu astăzi răspîndite în Minister, precum şi fonogramele ce s-ar aduna sunt de părere să se înainteze Academiei române, unde se pot păstra mai bine şi [. . .] pot fi utilizate pentru studiile de folclor''[25].

Transcrierea ştiinţifică şi apoi *studierea sistematică* a melodiilor populare *pe baza unor analize amănunţite* fac parte integrantă din metoda de cercetare preconizată de Kiriac. În primul rînd este important pentru el ca melodiile populare să fie înregistrate pe cilindri de fonograf, nu numai pentru că astfel se obţine un document ştiinţific de o autenticitate indiscutabilă, dar şi pentru faptul că existenţa înregistrării permite studiul *in vitro* a cîntecului, oferind posibilitatea de a se reveni asupra pasajelor dificile din punct de vedere ritmic sau melodic. În acest fel, Kiriac preconizează implicit şi transcrierea amănunţită a melodiilor, el însuşi fiind în acest domeniu primul dintre folcloriştii români.

Munca lui plină de abnegaţie şi perseverenţă reiese din manuscrisele transcrierilor sale. Drept mărturie a acestei munci migăloase şi dificile ne stă şi o scrisoare adresată în anul 1923 lui Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, redactorul-şef al revistei ,,Izvoraşul'' : ,,În ce priveşte folclorul muzical nu e de ajuns să ai dragoste şi atragere pentru astfel de lucruri. Trebuie să fii foarte bun muzicant, ca să poţi reda pe hîrtie fotografic, ceea ce ţi s-a cîntat. Şi crede-mă, e foarte greu acest lucru. Uneori trebuie să stai ceasuri întregi pentru a descurca unele întorsături de ritm neobişnuite''[26].

Dintr-un referat către Academia Română din 11 mai 1910, cu privire la culegerea lui B. Bartók oferită Academiei, reiese acordul său deplin cu *metoda de notaţie* folosită de Bartók. Descriind-o, el îşi dă totodată asentimentul său la această metodă. Principiile folosite de Bartók şi pe care el le considera juste sînt astfel redate : ,,Mai întîi a notat, după auz, atît melodia, cît şi textul, apoi (tot din gura cîntăreţului) a înregistrat cîntecul la fonograf şi în sfîrşit prin fonograf a verificat prima notaţie. Cu felul acesta de procedare se poate apropia cît mai mult de icoana adevărată a cîntecului.

În ce priveşte ritmul, nu încadrează melodiile într-o anumită «măsură», aşa cum se obişnuieşte în muzica modernă propagată în şcoală, ci lasă în privinţa ritmului libera inspiraţie a poporului.

. . . Pentru melodie, atunci cînd notaţia uzuală nu este suficientă se servă de oare-cari adnotări şi semne convenţionale, care înlesnesc apropierea de adevăr. Cînd pentru unele fragmente melodice se prezintă variante, nu neglijează de a le nota.

---

[25] B.I.E.F., 3/8.

[26] *Apud* Viorel Cosma, *Noi date asupra activităţii muzicale a lui D.G.Kiriac*, în ,,Muzica'', (1966), 3, p. 23–29.

Privitor la text, scrie versurile aşa cum le pronunţă poporul. În afară de aceasta, arată silabele mute şi pe cele lungite sau repetate, cerute de simetria melodiei şi a ritmului.

În rezumat, atît ca muzică cît şi ca versuri, notaţiunea este făcută cu multă competinţă şi seriozitate"[27].

Cercetînd manuscrisele de transcrieri muzicale ale lui Kiriac, se va vedea că aceste principii de notaţie i-au călăuzit şi munca sa ; munca migăloasă de revenire repetată asupra diferitelor pasaje atestă munca ştiinţifică asiduă desfăşurată de el asupra melodiilor populare, străduindu-se a le ,,reda fotografic". Acest principiu călăuzitor a prilejuit luarea unei poziţii lipsite de echivoc atunci cînd unele păreri au contestat competenţa unui muzicant străin — în speţă B. Bartók — de a reda fidel muzica populară românească : ,,La întrebarea dacă o ureche străină poate prinde sufletul muzicei noastre poporane, spre a servi la o notaţiune corectă a tot ce este specific românesc în muzică, pot da următorul răspuns.

Un străin, dacă are cunoştinţele necesare şi dacă este familiarizat întru cît-va cu felul acesta de cîntece, poate prinde cîntecul în toate detaliile lui, întocmai ca şi un aparat de înregistrare. Aici este vorba numai de partea materială a cîntecului : de sunete, de legătura dintre sunete şi de ritmul lor, adică de ceea ce se poate nota, iar nici de cum de partea expresivă, de partea emoţionantă a cîntecului, aceia nu se poate arăta în scris decît în mod foarte vag"[28].

Pentru Kiriac, culegerea şi transcrierea melodiilor populare trebuie să fie urmate de analiza lor ştiinţifică. Numai analiza ştiinţifică poate oferi descoperirea trăsăturilor specifice şi am văzut că Kiriac mărturiseşte acest adevăr cu toată modestia, dar şi cu toată competenţa sa muzicală. Pe baza analizelor făcute, stabileşte unele legităţi de ordin melodic, ritmic, de structură, de legătură între melodie şi text, de ordin modal etc. etc. Din analiză încearcă să deducă şi vechimea melodiilor, deşi în această privinţă am văzut că mai tîrziu ajunge la înţelegerea complexităţii unei asemenea sarcini, incluzînd aici o sferă foarte largă de probleme.

Este primul folclorist român care se opreşte îndelung asupra *variaţiilor* melodice şi ritmice ale cîntecului. Observă, pe baza transcrierilor sale amănunţite, că ,,variaţiile (de la o strofă la alta, *n. n.*) sînt mici şi nu ating punctele principale : cadenţele de la sfîrşitul versurilor"[29]. Tot în legătură cu variaţiile, Kiriac îşi pune problema cauzelor care provoacă variaţia de la o strofă la alta din cadrul aceluiaşi cîntec, dovedind un spirit de observaţie foarte ascuţit şi obiectiv. Dintre aceste cauze observă nu numai ,,schimbarea sentimentului", ,,temperamentul variabil al cîntăreţului" — deci explicaţii de ordin emoţional —, dar şi ,,lipsa de memorie" a interpretului popular în anumite cazuri date[30]. Analiza independenţei textului de melodie, şi invers, îl conduce la observarea unui fenomen cu implicații estetice, și anume că sînt cazuri în care ,,versurile sînt proaste și muzica frumoasă dar și vice-versa, versurile frumoase iar muzica fără interes''[31].

---

[27] B.I.E.F., 3/35—36.

[28] B.I.E.F., 3/22—23. De altfel, fragmentul precedent este mai mult decît un ,,certificat" despre autenticitatea notaţiilor lui B. Bartók.

[29] Un caiet de însemnări purtînd titlul *Cîntecul popular românesc, August* 1915 (B.I.E.F,3).

[30] *Ibidem.*

Deosebit de interesantă ne apare astăzi încercarea lui Kiriac de a determina deosebirile de expresie muzicală nu numai pe plan îngust regional, dar și pe criterii geografice, cu substrat istoric, ca, de exemplu, diferențe expresive ale cîntecelor din zona de munte și ,,de baltă'' pe baza materialului sonor : ,,În genere în *regiunea muntoasă cîntecele* sînt diatonice, adică puțin influențate de nota orientală aziatică, iar spre baltă mai mult cromatice, adică mult orientalizate. Și aici se exceptează cîntecele ciobanilor cari au rămas tot diatonice. Pentru asta întîlnim în Ialomița, Brăila și Dobrogea cîntece diatonice de ale ciobanilor iar nu cromatice de-ale lăutarilor. Cîntecele de origine ciobănească (fluierul) sînt diatonice, cele de origine lăutărească (scripca) sînt mai mult cromatice''[32]. Se observă deci că Kiriac încearcă să dea și aici o explicație ce ținea seama concomitent de mai mulți factori, din care nu lipsesc nici cei referitori la interdependența dintre muzica vocală și cea instrumentală.

Din analiza științifică stabilește și trăsături specifice la unele genuri, preconizînd totodată, pentru prima oară în folcloristica muzicală românească, și eventualitatea unor experimente : ,,După cum observ, toată filosofia acestor cîntece de dor oltenești se bazează pe recitarea versurilor la început pe treapta a 4-a brodată prin a 5-a și pe I-a prin a 2-a... Cea mai mare libertate este permisă ca lungîri, scurtări, apogiaturi conform textului care variază. Cred că un același cîntec nu poate fi cîntat în ansamblu (la unison) fără să se vază inițiativa individuală. O experiență ar trebui făcută?''[33].

În ceea ce privește ritmul, printre preocupările sale se numără și compararea, după criteriul ritmului, a specificului folcloric al unei națiuni cu specificul altei națiuni. În această privință însă relevă din nou importanța transcrierilor științifice amănunțite, fără de care judecarea ritmului este practic imposibilă : ,,Dar pentru ca comparația să fie bună, trebuie ca melodia să fie bine transcrisă în ce privește ritmul, iar nu cu ritmul uniformizat, cum se obișnuiește a se transcrie de către necunoscători''[34].

O deosebită competență dovedește Kiriac în analiza caracterului modal al cîntecului popular românesc. Pe numeroase transcrieri, pe care obișnuia, de regulă, să facă și analizele, și diferitele observații, se poate vedea clar cum a conceput structura modală a cîntecului nostru, depășind în această privință chiar și pe unii cercetători de mai tîrziu. Este întradevăr regretabil că aceste păreri competente ale lui Kiriac nu au putut intra în circuitul științific curent, datorită faptului că nu au fost cunoscute pînă în prezent.

Observațiile sale și metoda aplicată de el la analiza structurii modale a cîntecului reprezintă valoroase contribuții generalizatoare, teoretice (dar și cu valoare practică) în folcloristica noastră [35]. Partea interesantă constă în aceea că nu concepe scara sau modul unui cîntec popular, cu toată scurtimea acestuia, ca aparţinînd absolut obligatoriu unui singur mod, ci, analizînd pe diferite părţi componente fragmentul de scară şi funcţionalitatea acestuia în raport cu întregul, stabileşte ,,amestecul" unor moduri sau ,,tonalităţi". De pildă, la cîntecul *Îngheţată-i Dunărea* [36] face următoarele observaţii cu privire la structura modală : ,,Diatonic. Dominanta *mi* de la început s-a transformat în tonalitate. Tonalitate foarte variată (*la*, *sol*, *mi*). Interesant pentru tonalitatea mixtă". Pe o altă transcriere notează : ,,Tonalitatea minor şi major amestecat"[37]. În toate cazurile, bineînţeles, aceste observaţii reprezintă doar concluziile *analizei muzicale*, prezentă şi ea pe aceeaşi fişă de transcriere. De remarcat că Kiriac foloseşte terminologia muzicologiei clasice, cum ar fi, de pildă, termenul ,,tonalitate", acolo unde în realitate nu poate fi vorba decît despre fragmente de scări [38]. Cert este însă că analiza melodiei pe baza funcţională a fiecărui fragment melodic (determinată de sunetele ,,fundamentale" ale acestora, pe care Kiriac le şi numeşte ,,tonică") oferă posibilitatea de a sesiza structura complexă a unei funcţionalităţi difuze, fenomen atît de caracteristic pentru multe cîntece populare româneşti.

---

[31] Un caiet însemnări purtînd titlul *Cîntecul popular românesc, August 1915* (B.I.E.F., 3).

[32] B. I. E. F., 3b/27.

[33] Ibidem, 3b/26.

[34] Vezi nota 29.

[35] La principii de analiză asemănătoare a ajuns și colectivul de lucru al monografiei folclorului muzical muscelean din cadrul Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

În sfîrşit, analiza pe care o concepe Kiriac are în vedere şi *comportarea versului* faţă de melodie. În manuscrisele sale dovedeşte preocupare nu numai pentru silabele de completare, refrene, interjecţii etc., ci şi pentru modul în care se structurează versurile unui text poetic pe strofe, corespunzător strofei melodice. Astfel, el indică în analizele sale cîte versuri sînt folosite pentru acoperirea strofei melodice, care dintre versuri se repetă, dacă structurarea versurilor este identică sau nu la toate strofele ş. a. m. d.

Ca şi culegerea, pentru care elaborează în mai multe rînduri — aşa cum s-a arătat — ,,îndrumări", care de fapt reprezintă un veritabil *memento* pentru culegător, şi *analiza* cîntecului se desfăşoară la Kiriac după un punctaj amănunţit. Acest punctaj cuprinde următoarele probleme ce se cer urmărite la fiecare melodie : ,,*Titlul* şi metronomul. *Tonalitatea* (gama sau fragmentul de gamă [39]). *Frazele*, cadenţele. *Întinderea melodiei*. *Ritmul*. *Mişcarea*. *Particularităţi muzicale*. *Cuprinsul textului* : de dragoste, baladă

---

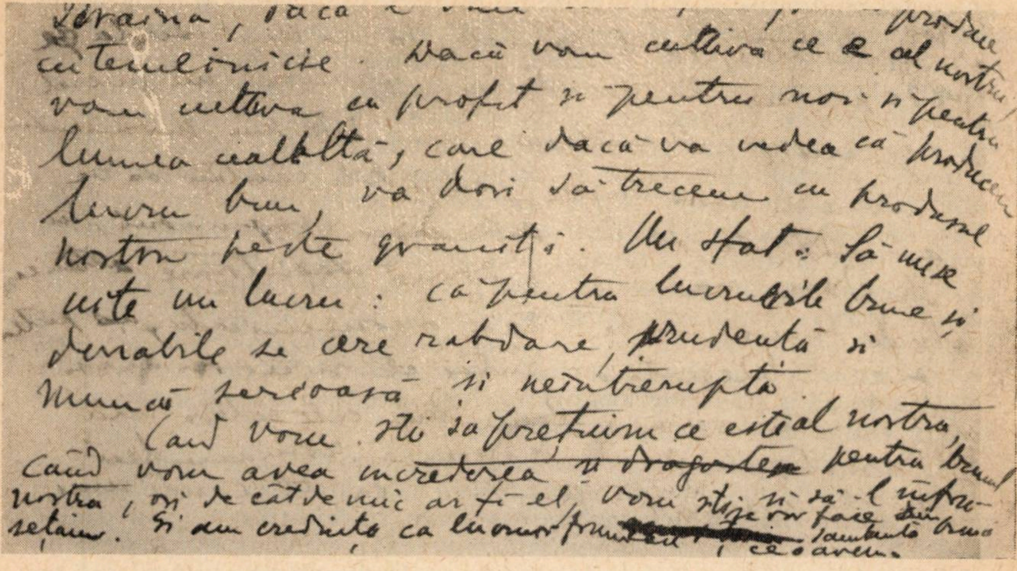
[36] Fg. 20 (B.I.E.F., 1).

[37] Fg. 12 a (ibidem).

[38] Nu încape nici o îndoială că folosirea acestor termeni se datoreşte sărăciei de termeni, îndeobşte cunoscută în muzicologie.

Kiriac este conştient de neconcordanţa sensului obişnuit al termenilor respectivi pentru muzica noastră populară, deoarece într-o însemnare datată în 1906 atrage atenţia — în cadrul unor recomandări pentru culegerea cîntecului popular — tocmai asupra acestui aspect. ,,C.P. trebuiesc colecţionate în mod raţional adică să se aibe în vedere *tonalitatea proprie* a lor, iar nu tonalit[atea] modernă, maj[oră] şi min[oră] *şi ritmul lor propriu*, adică să nu întreb[uinţăm] formele măsurilor moderne, atunci cînd ele nu există : Să se lase mai bine fără bare de măsură. Trebuie ca colecţionarul să fie conştiincios [să] nu sacrifice tonalitatea, ritmul sau versurile, fie în avantajul armoniei ce are în gînd, ori a înlesnirii execuţiunii, ori a purificării versuri[lor]. C[întecele] populare trebuie să serve de document. Să fie redate pe cît posibil aşa cum se cîntă. Negreşit că sînt multe mlădieri de voce, intervale şi grupuri mici de note, care nu se pot da în gama noastră temperată. Se vor reduce la cît mai apropiat. E destul să fie bine redat scheletul melodiei — notele principale. Acestea trebuiesc observate, căci tocmai în tonalitate şi în ritm se poate găsi particularitatea multora din cîntecele noastre" (B.I.E.F., 3/7).

[39] Se vede şi aici că, alături de ,,tonalitate", Kiriac are în vedere şi ,,gama " sau chiar ,,fragmentul de gamă", care nu poate fi confundat cu înţelesul obişnuit al tonalităţii.



străina, dacă e [illegible] produce
cu temeinicie. Dacă vom cultiva ce e al nostru
vom cultiva cu profit și pentru noi și pentru
lumea cealaltă, care dacă va vedea că producem
lucru bun, va dori să trecem cu produsele
noastre peste granițe. Un sfat: Să nu
uite un lucru: că pentru lucrurile bune și
durabile se cere răbdare, prudență și
muncă serioasă și neîntreruptă.
Când vom ști să prețuim ce este al nostru,
când vom avea încrederea ~~și dragostea~~ pentru bunul
nostru, ori de cât de mic ar fi el, vom ști și să-l înfru-
setăm. Și am credința că lucruri frumoase ~~[illegible]~~ vom face din sâmburele bun ce-o avem.

Fig. 1. – Fragment din manuscrisul *Muzica, mijloc de atragere*. (Vezi nota 22).

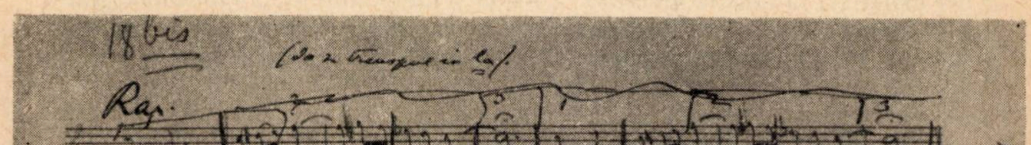
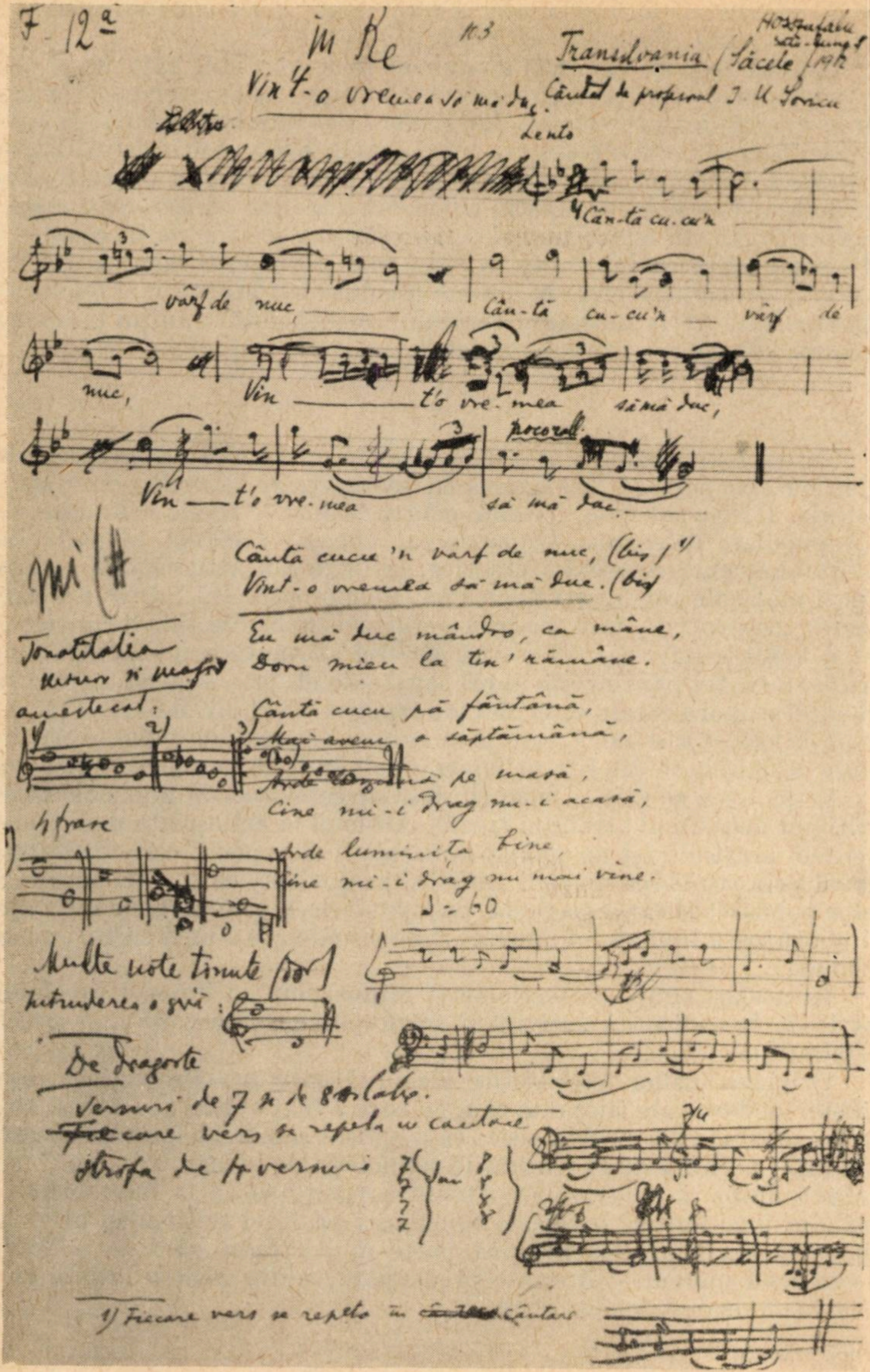

18 bis
Rap.
Foa ie verde-vi o-rea măi — Foa ie verde vi o rea măi —
I
II modulație
III
Diatonic
cadențe
Baladă · Mișcare rară · Ritm variat, original și interesant
Melodia

Fig. 2. – Fișa de lucru – transcriere, analiză muzicală și observații – a fonogramei nr. 20 b. (Vezi nota 36).



F. 12ª

in Re

n. 3

Transilvania (Săcele) 1912

Vint-o vremea să mă duc.

Cântat de profesorul I. U. Soricu

Lento

Cân-tă cu-cu'n
vârf de nuc,
Cân-tă cu-cu'n
vârf de
nuc,
Vin
t'o vre-mea
să mă duc,
Vin
t'o vre-mea
să mă duc.

mi (♯

Cânta cucu'n vârf de nuc, (bis) 1)
Vint-o vremea să mă duc. (bis)

Eu mă duc mândro, ca mâne,
Dor mieu la tin' rămâne.

Cânta cucu pă fântână,
Mai avem o săptămână,
Arde [illegible] pe masă,
Cine mi-i drag nu-i acasă,
Arde luminița bine,
Cine mi-i drag nu mai vine.

Tonalitatea minor și major amestecat:

1)
2)
3)

4 fraze

Multe note ținute

Intinderea o 9ă:

♩ = 60

De dragoste

Versuri de 7 și de 8 silabe.
~~Fie~~care vers se repetă în cântare
Strofa de 4 versuri 7 7 7 7 sau 8 8 8 8

1) Fiecare vers se repetă în ~~cântare~~ cântare

Fig. 3. – Fișa de lucru – transcriere, analiză și observații – a fonogramei nr. 12 b. (Vezi nota 37).

colindă, cătănesc, de leagăn etc. *Versificația. Particularități asupra textului.* Cine cîntă, cum se cîntă, obiceiuri etc."[40].

Spațiul restrîns de care dispunem în lucrarea de față nu a permis decît reproducerea parțială a documentelor numeroase referitoare la munca și preocupările folcloristice ale lui Kiriac. Considerăm însă că ele au fost totuși suficiente pentru a demonstra că și prin Kiriac folcloristica muzicală românească modernă este întemeiată de fapt în primul deceniu al secolului nostru. Restabilirea acestui adevăr considerăm că este de o deosebită importanță. Ea nu aduce numai o îndreptățită rectificare în ceea ce privește personalitatea lui D. G. Kiriac, mai puțin cunoscut ca folclorist, dar o dată cu aceasta pune în lumină nivelul înalt științific al folcloristicii românești încă de la începutul secolului nostru, deci tradiția îndelungată a acestei discipline în țara noastră.

★

Discutarea amănunțită a concepției și a metodei folcloristice ale lui Kiriac nu este posibilă fără a avea în vedere toate laturile activității sale muzicale. Kiriac nu face „știință pentru știință". Ideile sale despre cîntecul popular, culegerea, transcrierea, analiza acestuia răspund la el, întotdeauna, unor necesități practice, izvorîte din actualitatea stringentă a vieții muzicale românești de atunci. Folcloristica lui Kiriac are deci un caracter „aplicativ", fără ca prin aceasta concluziile sale teoretice să fi avut o valoare inferioară. Dovada acestei afirmații o avem bunăoară în privința metodei preconizate și propagate de el, prin sinteza de mai tîrziu a elevului și apoi a continuatorului său remarcabil C. Brăiloiu, în *Schița unei metode de folklor muzical* [41], care păstrează în cea mai mare parte principiile expuse de Kiriac în diferite prilejuri, ducîndu-le, bineînțeles, mai departe.

După cum se știe, Kiriac își desăvîrșește studiile muzicale la Paris în ultimul deceniu al secolului trecut. Acolo el ia cunoștință de ideile și de curentele muzicale (și nu numai muzicale !) ale epocii, caracterizate deopotrivă prin studierea muzicii antice și gregoriene, ca și a folclorului diferitelor popoare, al căror scop era, printre altele, și găsirea unor noi mijloace de îmbogățire a limbajului muzical și de promovare a unei culturi muzicale naționale.

În același timp, perfecționarea mijloacelor de înregistrare fonică a contribuit la ridicarea activității folcloristice la rangul unei autentice discipline științifice.

Originea ideilor folcloristice ale lui Kiriac trebuie căutată, așadar, în ideile moderne ale timpului său, cu care a luat contact la Paris. Meritul său deosebit constă însă în aceea că a aplicat aceste idei, după întoarcerea sa în țară, pornind de la realitățile românești de atunci, ceea ce îl face să se simtă dator să contribuie cu toată capacitatea sa la întemeierea unei vieți și a unei culturi muzicale românești profund naționale, originale și unitare. Aceasta explică în bună parte multilateralitatea activității sale și — în mod inerent — lipsa de preocupare vădită pentru latura *pur teoretică* în domeniul folcloristicii.

---

[40] Vezi facsimilul dat de G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 87.

[41] C. Brăiloiu, *Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români, Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu", 2 (1931), nr. 4, București.

Deşi cuprind trei decenii, preocupările şi ideile folcloristice ale lui Kiriac ne apar azi ca avînd o mare consecvenţă. Pentru istoriografia completă a folcloristicii lui Kiriac va prezenta, desigur, mult interes cronologizarea strictă a scrierilor sale (nepublicate), care necesită o cercetare complexă. În stadiul actual, o asemenea sarcină nu poate fi încă îndeplinită. Totuşi, se poate afirma de pe acum că, în decursul celor trei decenii, ideile sale folcloristice nu au suferit decît nuanţări, precizări sau unele amplificări, mai mult sau mai puţin însemnate, ale celor exprimate încă din primii ani, idei care constituie nucleul invariabil al tuturor preocupărilor sale de mai tîrziu.

În schimb, în concepţia lui Kiriac se simt cîteodată şovăieli teoretice, dintre care unele explicabile prin nivelul de atunci al cercetărilor de folclor muzical. Astfel, bunăoară, Kiriac consideră să folclorul ,,se şlefuieşte'' continuu în procesul circulaţiei orale, ce duce la exemplare ,,lustruite'', a căror evoluţie se încheie cu această ,,perfecţiune''. Totodată, fără a sesiza contradicţia, cere cu insistenţă adunarea neîntîrziată a cîntecelor populare, exprimînd convingerea pericolului degradării acestora datorită influenţelor dăunătoare ale muzicii orăşeneşti. Se vede, deci, că el nu înţelege — şi nici nu putea înţelege atunci — caracterul contradictoriu al procesului de dezvoltare a folclorului, care presupune în mod egal necesitatea dispariţiei şi apariţiei unor genuri sau specii şi a unor stiluri, nu datorită exclusiv unor agenţi externi (cum ar fi influenţele de care aminteşte), dar chiar din necesităţile interne ale evoluţiei concepţiei artistice, deci ale expresivităţii muzicale însăşi. El nu poate vedea cu claritate raportul dintre tradiţie şi inovaţie în folclor, supraapreciind atît ,,pericolul influenţei'', cît şi ,,perfecţionarea neîncetată'' a bunurilor artistice populare.

În general, este pozitivă preocuparea sa de a extinde cercetarea cîntecului popular românesc şi asupra legăturilor acestuia cu folclorul altor popoare. Totuşi, lipsa de precizare teoretică în formularea acestei probleme este vădită cînd leagă originea folclorului nostru muzical de originea folclorului muzical al întregii Europe. Faptul că este vorba mai mult de o lipsă de precizie în formulare şi nu atît în concepţie este atestat de nenumăratele sale referiri la originalitatea cîntecului popular românesc, la existenţa sa milenară, ce dovedeşte originalitatea muzicală a unei populaţii băştinaşe, care a fost transmisă şi moştenită ca o parte însemnată a trăsăturilor spirituale etnice, specifice poporului român.

În sfîrşit, pentru a încheia aceste succinte observaţii, este de relevat spiritul creator al lui Kiriac în aplicarea cunoştinţelor căpătate în Occident, fapt dovedit şi atunci cînd tratează problema modurilor în cîntecul popular românesc. Pornind de la cunoaşterea temeinică a structurii modale a cîntecelor gregoriene, Kiriac se serveşte de aceste cunoştinţe pentru a descoperi, pe baza analizelor muzicale, trăsăturile modale specifice folclorului românesc.

Împrejurarea fericită de a avea astăzi în posesia noastră cea mai mare parte a moştenirii manuscriselor folcloristice ale lui Kiriac [42] ne obligă la studierea atentă a acestei moşteniri, importantă pentru istoria folcloristicii româneşti şi mergînd pe linia bunelor tradiţii care caracterizează cultura

---

[42] Aceste manuscrise au intrat în posesia lui C. Brăiloiu imediat după moartea maestrului său, fiindu-i încredinţate de văduva lui D. G. Kiriac pentru a fi studiate şi valorificate.

noastră din aceste ultime două decenii, şi să dăm la iveală un aspect important al tradiţiei ştiinţifice româneşti valoroase, prea puţin cunoscut şi valorificat pînă acum.

D. G. KIRIAC – PRÉCURSEUR DES RECHERCHES SCIENTIFIQUES DU FOLKLORE MUSICAL ROUMAIN

Dumitru Georgescu Kiriac a été l'un des plus importants musiciens du début du XX^{e} siècle. Né le 14 mars 1866 (+1928), il ne s'est consacré à la musique qu'assez tard, en parachevant ses études musicales à Paris, au cours de la dernière décennie du siècle écoulé. Toute son activité de compositeur, de chef d'orchestre, de professeur, de folkloriste, a été dictée par l'actualité impérieuse de la vie musicale roumaine de cette époque.

L'origine de ses idées folkloriques doit être cherchée dans les aspirations de l'époque, qu'il a bien connues lors de son séjour à Paris. Il y fut l'élève de Vincent d'Indy, et une étroite amitié le liait à Ravel. Son plus grand mérite consiste dans le fait qu'il a adapté ces idées — après son retour dans pays d'origine — aux réalités sociales, culturelles et politiques roumaines du début du siècle, animé qu'il était par le désir de contribuer à la fondation d'une vie et d'une culture musicale roumaine profondément nationales, originales et unitaires (à cette époque l'unité nationale territoriale de la Roumaine n'avait pas encore eu lieu).

C'est la raison pour laquelle son activité témoigne d'un caractère plutôt pratique, les préoccupations soutenues touchant le côté purement théorique des études de folklore lui faisant défaut. Cependant l'héritage que présentent ses manuscrits folkloriques — rapports, exposés, mémoires, esquisses de certaines conférences occasionnelles, diverses annotations et, surtout, un grand nombre de transcriptions de chants populaires sur cylindres de phonographe, accompagnées de nombreuses remarques explicatives, observations, analyses musicales minutieuses, etc., — constituent une source intéressante d'informations touchant les débuts du folklore scientifique roumain.

L'auteur s'est limité à analyser uniquement le fonds de manuscrits se trouvant à la Bibliothèque de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie (qui contient la grande majorité des manuscrits de Kiriac), en s'arrêtant à la *conception* de Kiriac, concernant le folklore ainsi qu'à *sa méthode de recherche*, à laquelle appartiennent le recueil, la transcription et l'analyse musicale du chant populaire.

APORTUL LUI CONSTANTIN BRĂILOIU LA DEZVOLTAREA FOLCLORISTICII MUZICALE ROMÂNEŞTI

EMILIA COMIŞEL

Născut dintr-o familie de intelectuali (tatăl, N. Brăiloiu, cunoscut jurist), la 13 august 1893, Constantin Brăiloiu arată o înclinare puternică pentru muzică. Însoţit de mama sa (născută Lahovary), pleacă în străinătate, unde îşi face studiile muzicale şi generale (din 1910 pînă în 1912 la Viena, Vevey, Lausanne, iar din 1912 pînă în1914 la Paris), pregătindu-se pentru a deveni compozitor. Dar cerinţele culturale şi artistice ale ţării sale şi influenţa puternică a marelui său prieten, D. G. Kiriac, îl determină să se dedice cercetărilor de folclor muzical, activitatea componistică şi de istoric rămînînd pe al doilea plan.

Înainte de a trece la abordarea temei propuse, vom încerca să expunem, în mod succint, activitatea sa multilaterală de compozitor, muzicolog, pedagog şi etnomuzicolog.

În activitatea lui Constantin Brăiloiu distingem trei perioade care marchează o linie ascendentă, avînd la bază o concepţie unitară despre artă. Caracteristic pentru prima perioadă este interesul său viu pentru compoziţie. Debutul tînărului compozitor (în 1911) are loc într-un moment cînd şcoala muzicală românească era încă, parţial, tributară influenţelor apusene, iar eforturile compozitorilor români progresişti se îndreptau spre statornicirea unui *stil românesc*. Este semnificativ faptul că, deşi Brăiloiu trăise mult timp departe de ţară, deşi studiase cu profesori din apusul Europei, de la primele audiţii ale lucrărilor sale, şi mai ales ale celor ,,Trois poèmes arabes'' [1], criticii parizieni îl situează printre compozitorii ,,cu suflet de folclorist'' [2]. Alături de compoziţie [3], în acest timp Brăiloiu se ocupă şi de cronică muzicală, publicînd articole în diferite reviste străine (de specialitate) şi în ziarele româneşti.

---

[1] Publicate la Paris în 1913, pentru voce, pian, vioară, violoncel.

[2] Conform A. Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de Musicologie'', XLIII, Paris, iulie 1959.

[3] Dintre compoziţii menţionăm : *Carillions des abeilles*, Lausanne, 1911 ; *Trois danses*, Lausanne, 1911—1913 ; *Cinque rondes à danser au soleil*, Paris, 1913 ; *Amour d'Acis le berger — Ariettes printanières*, Paris, 1913 ; *Fünf Wiegenlieder*, pentru voce şi cvintet de coarde, compuse în 1915, publicate la Bucureşti în 1939 ; *Cinque romances*, pentru voce şi pian, compuse în 1914 ; *Deux petites poèmes*, de Jean Moréas, Geneva, 1917 ; *Fantoches*, Berna, 1919.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5—6, p. 505—518, Bucureşti, 1966

În a doua perioadă (între 1918 și 1943) desfășoară o susținută activitate teoretică și practică, în scopul realizării idealului comun muzicienilor români din acele ,,vremuri de prefacere grăbită și frămîntare'' [4] : dezvoltarea școlii muzicale naționale, crearea unei *estetici naționale*. Împreună cu George Enescu, D. G. Kiriac, I. Nonna Otescu, Cuclin, Jora etc., Brăiloiu înființează, în 1920, *Societatea compozitorilor români* [5], al cărei teoretician și fervent susținător rămîne pînă în 1943. În 1928 înființează *Arhiva de folclor*, un ,,centru puternic și tehnic bine înzestrat de culegeri și studii folclorice'' [6], susținută din fondurile Societății compozitorilor români.

Militînd cu convingere și pasiune pentru ideea de școală națională, tînărul compozitor dovedește o atitudine progresistă și un cald patriotism prin hotărîrea de a organiza culegerea sistematică a muzicii populare pe baze științifice moderne. Este conștient de necesitatea legăturii organice a creatorilor cu arta poporului — condiție sine qua non a înfloririi ,,unei arte originale — , crescută organic din viața sufletească a întregului social'' [7].

Brăiloiu urmărește să pună la dispoziția creatorilor un material autentic, adunat din toate provinciile țării și transcris cu competență, pentru a reda cît mai bine realitatea. Melodiile reprezentative vor sta la baza educației muzicale, conform principiului enunțat de Kiriac : ,,Cîntece românești în școală românească''. În acest scop redactează, împreună cu I. Croitoru, manuale de muzică pentru școlile teoretice și comerciale, armonizează cîntece populare autentice pentru cor à capella, pe două și trei voci egale, pentru voce și pian, ia atitudine realistă față de repertoriul muzical prevăzut în programele analitice [8] etc.

După primul contact cu muzica populară autentică, Brăiloiu abordează o tematică nouă, în compoziție, într-o nouă viziune, care trădează nu numai fantezie bogată și originalitate, ci totodată o rapidă însușire a trăsăturilor esențiale ale muzicii poporului său. Melodiile ,,armonizate pentru voce și pian'' sînt publicate în trei broșuri intitulate : *Patru cîntece populare*, *Spitalul amorului* și *Șapte cîntece populare* [9]. De remarcat inițiativa de a prelua în mod creator o anumită tehnică populară de acompaniere a melodiilor vocale. În această etapă, cînd activitatea sa artistică se îmbină cu cea muzicologică și folclorică, Brăiloiu desfășoară o muncă extraordinar de fecundă. Paralel cu sarcinile ce-i revin ca secretar general al Societății compozitorilor, ca profesor de estetică, istoria muzicii (din 1921) și folclor (din 1933) la Conservatorul de muzică și la Academia de muzică religioasă (din 1929 pînă în 1935, îndeplinind aici și funcția de rector), membru în nenumărate comisii, critic muzical etc., el începe o campanie rodnică de culegere și studiere a muzicii populare din diferite regiuni (la care atrage și cîțiva din absolvenții și studenții conservatorului) după o metodă proprie ; participă la congrese internaționale, continuă colaborarea la revistele muzicale străine [10], pregătește o serie de conferințe pentru instituțiile de cultură și posturile de radio din țară și de peste hotare ; „îngrijește" pentru tipar cîteva volume de melodii populare, culese de folcloriștii și compozitorii contemporani[11], scrie prefețe [12], recenzii [13] etc. Pentru a le face mai accesibile celor care se îndreptau spre cercetarea științifică, traduce lucrările lui Bartók (despre *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă* [14], apoi despre *Muzica populară românească* [15] etc.) ; redactează articole despre muzica românească pentru dicționarele străine (între anii 1924 și 1930). După o scurtă perioadă de culegeri pe teren, în care timp are prilejul să observe și să studieze fenomenul artistic în mediul în care se manifestă, Brăiloiu fundamentează principiile estetice și metodologice, scriind primele studii, dintre care cel mai important, care poartă pecetea maturității sale științifice, remarcabil prin nivelul științific și profunzimea analizei, este *Despre bocetul de la Drăguș* [16], model de cercetare monografică a genului. În 1931 concepe o metodă de culegere, intitulată cu modestie *Schiță a unei metode de folklore muzical* [17] (care apare în același an la București și la Paris). În dimensiuni reduse, descrie sau prezintă materialul cîtorva genuri și manifestări folclorice complexe : *Ale mortului din Gorj* [18], *Chants du mort* [19], *Bocete din Oaș* [20], *Cununa în satul Șanț* [21], *Cérémonies et coutumes* [22], *Nunta la Feleag* [23], *Nunta în Someș* [24], *Vicleimul din Tg.-Jiu* [25] (în colaborare cu prietenul său, cunoscutul sociolog H. H. Stahl), *Poeziile soldatului Tomuț* [26] etc.

---

[4] (Const. Brăiloiu), în *Societatea compozitorilor români*, București (f. d.).

[5] (C. B.), *Zece ani de muncă*, în *Societatea compozitorilor români*, *op. cit.*, p. 66.

[6] *Ibidem*, p. 21.

[7] *Ibidem*, p. 22. În capitolul *Culegerea muzicii populare*, Brăiloiu afirmă : ,,Însuflețită de credința în viitorul unei muzici românești pătrunse de duhul cîntecului popular, Soc. Comp. Rom. a rostit din clipa dintîi dorința de a vedea muzica populară culeasă cît mai grabnic de pe tot cuprinsul țării''.

[8] *Bocetul* și *Hora lungă în liceu* (,,Universul'', 1, 9, București, 1937).

[9] Prima e publicată în 1928, a doua, cuprinzînd cîntece din colecția lui Anton Pann, în 1933, iar ultima în 1939.

---

[10] Vezi : *Constantin Brăiloiu, studiu liminar* de Em. Comișel, în „Studii de muzicologie", I, București, 1966, p. 277—302.

[11] *30 cîntece populare*, alese din culegerile premiate sau menționate cu prilejul concursului instituit de S.C.R. în 1925. Prefața de C. B., București, 1927 ; *Colinde și cîntece de stea*, culegere îngrijită de C. B., Prefața C. B., București, 1931 ; *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, culegere îngrijită de C. B., în „Archiva de folclor", VI, Prefață de C. B., București, 1932.

[12] Gh. Fira, *Nunta din județul Vîlcea*, București, 1928 ; *Liturghia psaltică* (cu o introducere de C. B.), București (f. d.).

[13] *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), în „Sociologia românească", nr. 10—12, an. III, octombrie-decembrie 1938.

[14] „Revista fundațiilor", I, nr. 6, București, 1934 și extras ; vezi și *Const. Brăiloiu — Studiu liminar*, *loc. cit.*, p. 285.

[15] Publicate inițial în „Muzică și poezie" apoi strînse la un loc în : *Béla Bartók—Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de Const. Brăiloiu, București, 1937.

[16] „Arhiva pentru știință și reformă socială", X, nr. 1—4, București, 1932.

[17] „Boabe de grîu" (II), nr. 4, București, 1931 și extras, apoi la Paris : *Esquisse d'une méthode de Folklore musical* (Organisation d'archives), în „Revue de musicologie" (XV, nr. 402, noiembrie 1931).

[18] *Societatea compozitorilor români*, „Publicațiile Arhivei de Folklore", VII, București, 1936.

[19] Culese de C. B., traduse de I. Voronca și J. Lassaigne, în „Mésures", Paris, 15 octombrie 1939, p. 85—93, apoi în „Poésie et théâtre", condusă de Albert Camus, Paris, 1947.

[20] „Grai și suflet", VII, 1938.

[21] „Sociologia românească", I, nr. 12 din decembrie 1936.

[22] În colaborare cu H. H. Stahl, în *Nerej, un village d'une région archaïque*, III, București, 1939.

[23] *S.C.R.*, „Publicațiile Arhivei de Folklore", X, București, 1938.

[24] „Public. A. F.", XII, 1941 (textul unei conferințe la radio, București, 7 octombrie 1940).

[25] „Sociologia românească", I, nr. 12 din decembrie 1936 și extras.

[26] *S.C.R.*, „Public. A. F.", XIII, 1944.

Preţiosul eseu de istoria muzicii : *Patru muzicanţi francezi : Fauré, Duparc, Debussy, Ravel* [27] ni-l înfăţişează pe Brăiloiu ca un muzician cu orizont larg, un analist profund al istoriei muzicii şi adept al culturii muzicale franceze moderne, în care vedea un ,,model adecvat spiritului creaţiei noastre'' [28]. Prin această concepţie, Brăiloiu ,,se situează de fapt în fruntea unei mişcări de atunci de avangardă'' [29].

În ultima perioadă de activitate, cuprinsă între anii 1943 şi 1958, savantul român se dedică aproape exclusiv studiilor de folclor şi etnomuzicologie. Acum i se încredinţează funcţii de răspundere în mai multe capitale ale Europei ; director al Arhivei internaţionale de folclor muzical din Geneva (înfiinţată, împreună cu profesorul Pittard, la 26 iunie 1944), conferenţiar la Centrul naţional de cercetare ştiinţifică din Paris, ataşat la Departamentul de etnologie muzicală de la Musée de l'Homme, conferenţiar la Institutul de muzicologie al Universităţii din Paris (Sorbona). Dacă în etapa anterioară studiile sale au un caracter monografic, naţional, cercetarea realităţii folclorice pe teren fiind preocuparea centrală, acum, în urma cunoaşterii unui material imens, adunat de la aproape toate popoarele lumii, şi a unei documentări vaste, abordează cu competenţă probleme de etnomuzicologie, ajungînd la sinteze superioare în cele mai multe domenii ale muzicii populare. Lucrările sale (de ritmică, melodică etc.), prin varietatea şi vastitatea problemelor dezbătute, deschid un larg orizont folcloristicii româneşti şi universale. După tematică pot fi grupate în lucrări : a) *de teorie şi creaţie colectivă : Folklore musical* [30], *Réflections sur la création musicale collective* [31], *L'Ethnomusicologie* [32], *Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui* [33], *La Vie antérieure* [34], *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extraoccidentales* [35] (Université radiophonique internationale, Paris, 13 martie, 1954) ; b) *despre melodie şi sisteme sonore : Un problème de tonalité* (*La métabole pentatonique*) [36], *Sur une mélodie russe* [37], *À propos du Jodel* [38], *Pentato-*

---

[27] ,,Fundaţiile pentru literatură şi artă'', Bucureşti, 1935, apoi în ,,Poésie et théâtre'', Paris, 1947.

[28] ,,Scriind, vorbind, punînd la cale concerte, m-am străduit încă din 1915 să fac mai bine înţeleasă şi mai mult iubită aici muzica franceză'' (*op. cit.*, *Introducere*).

[29] *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu* de Gh. Firca, în ,,Studii şi cercetări de istoria artei'', 12, nr. 2 din 1965, p. 125.

[30] Apărută în : ,,Musica aeterna'', Zürich, 1949, p. 277–332, apoi în ,,Encyclopédie de la Musique'' (ed. Fasquelle, Paris, 1959, p. 88–113) şi extras.

[31] ,,Diogène'' – revue internationale de sciences humaines – U.N.E.S.C.O., nr. 25, ianuarie-martie, Paris, 1959, p. 83–93.

[32] ,,Précis de musicologie'' (dir. Jacques Chailley), II, *Étude interne*, Paris, P.U.F., 1958, p. 41–52.

[33] Comunicare de la al VII-lea Congres al Societăţii internaţionale de muzicologie din 23 iunie 1958, Colonia.

[34] *Histoire de la Musique, I., Des origines à Jean Sébastien Bach*, în ,,Encyclopédie de la Pléiade'', Paris, 1960.

[35] ,,Domaine musical'', nr. 1, I semestru, 1954, p. 94–101, apoi în limba română, în ,,Muzica'', nr. 10, Bucureşti, din octombrie 1965.

[36] *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales*, offert à Paul-Marie Masson (vol. I, Paris, 1955, p. 63–75).

[37] ,,Musique russe'', II, ,,Studii reunite de Pierre Soustchnisky'', Paris, 1953, p. 329–391.

[38] *Kongress-Bericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel, 1949, Bâle, Bärenreiter (f. d.), p. 69–71.

nismes chez Debussy[39]; c) *despre versificație și sisteme ritmice*: *Le vers populaire roumain chanté*[40], *Le giusto-syllabique bichrone*, *Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*[41], *Le rythme aksak*[42], *Le rythme enfantin—notions liminaires*[43] și d) *de sociologie muzicală*: *La vie musicale d'un village*, *Recherches sur un répertoire musicale paysan* (Drăguș-Roumanie), *Essai de sociologie musicale*[44], unul dintre cele mai importante studii din folcloristica mondială, în care metoda statistică are rol esențial.

Cercetările pe teren sînt sporadice[45], în schimb participă frecvent la congresele internaționale de muzicologie și folclor. În 1954, împreună cu muzicologul belgian Paul Collaer, pune bazele unui *Cerc internațional de studii etnomuzicologice* (la care sînt invitați cei mai buni specialiști din lume) și, sub auspiciile arhivei din Geneva, editează un mare număr de discuri de folclor românesc (1943—1950) și al altor popoare (1948—1949); apoi (din 1951 pînă în 1958) realizează 40 de discuri din Colecția universală de muzică populară înregistrată (discuri grupate în patru volume, însoțite de note explicative, totalizînd circa 60 de pagini).

Rareori activitatea folcloristică îi mai lasă timp pentru a aprofunda alte teme. Astfel, scrie despre măiestria iconarilor pe sticlă[46] din Transilvania, despre valoarea artistică a celui mai drag poet, Rainer Maria Rilke[47], despre compozitorul preferat, Debussy[48], și despre școlile naționale[49].

★

Pentru înțelegerea rolului determinant pe care l-a avut Brăiloiu în crearea și dezvoltarea folcloristicii românești ca știință independentă, este oportună o privire retrospectivă asupra cercetărilor de la începutul secolului nostru. Încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, atitudinea față de muzica populară a cîtorva muzicieni marchează începutul unei noi orientări. T.T. Burada elaborează primele studii de folclor muzical[50], preconizează organizarea unor cercetări monografice (pe regiuni și pe genuri) şi abordarea unor teme de folclor comparat. În 1898, D. G. Kiriac (întors de curînd de la studii din Franţa) ia atitudine fermă împotriva modului empiric de culegere din acel timp şi, într-un memoriu [51] adresat Ministerului Cultelor şi Artelor, îşi formulează principiile şi metoda de cercetare.

---

[39] *Studia Belae Bartok sacra*, Budapesta, ed. I, 1956, p. 385—426, ed. a II-a, 1958, ed. a III-a, 1959.

[40] „Revue des études roumaines", II, 1954, p. 7—74 și extras, 1956.

[41] „Polyphonie", caiet 2, Paris, 1948, p. 26—57; ed. a II-a cu titlul modificat: *Un système rythmique populaire roumain*, în „Anuario musical", vol. VII, Barcelona, 1952, p. 117—158.

[42] „Revue de Musicologie", Paris, decembrie 1951, p. 71—108, apoi extras la Abbeville, 1952.

[43] „Colloques de Wégimont" (I colocviu în 1954), Paris-Bruxelles-Elsevier, 1956, p. 64—96.

[44] Paris, 1960, 164 p.

[45] În 1952 face o anchetă folclorică în Spania și în 1955 la românii din Banatul iugoslav.

[46] *Les Icônes paysannes roumaines, peintes sous verre* (L'école de Făgărash), în „Formes et Couleurs" (1945, nr. 1, 10 p. — ilustrate în negru și în culori).

[47] *Les Ecrivains célèbres*, vol. III, Paris, 1953, p. 192—195.

[48] *Coup d'œil historique*, conferință publicată postum cu titlul: *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*, în „Revue de musicologie", XLVIII, juillet — décembre 1962, p. 121—128.

[49] *Les Écoles nationales*, în „Histoire de la musique", sous la direction de Roland Manuel, I, p. 118—127.

[50] *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor. Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în „Almanahul muzical", III și II, Iași, 1877, 1876; *Caloianul*, în „Arhiva organului Societății de științe și litere", IV, Iași, 1904.

Aşadar, cu cîţiva ani înainte ca Bartók să înceapă culegerile de folclor, Kiriac manifestă o atitudine progresistă faţă de creaţia populară. Din memoriile trimise Ministerului Cultelor şi Artelor (în 1888 şi 1922) şi Academiei (1910), din corespondenţa cu Bartók şi cu Academia, din articolele publicate în primii ani ai secolului (1902—1903) se desprind cu claritate cîteva principii care au călăuzit şi activitatea ştiinţifică a urmaşilor săi, îndeosebi a lui Constantin Brăiloiu [52]. Menţionăm cîteva : atitudine obiectivă faţă de documentul sonor (în timpul culegerii şi al transcrierii melodiilor), importanţa culegerii concomitente a melodiei şi textului poetic (păstrînd particularităţile fonetice locale), în vederea studierii amănunţite şi a valorificării melodiilor de către compozitori, culegerea sistematică, cu ajutorul fonografului, la faţa locului sau la diferite instituţii (şcoli, cazărmi etc.), studierea comparată pentru a detecta elementele originale, influenţele suferite şi originea cîntecelor. De altfel, Kiriac îşi da seama de valoarea ideilor sale inovatoare şi de aportul său la fundamentarea unei şcoli româneşti de cercetare [53]; Bartók, în 1910, îl considera „singurul român care se ocupă de muzica populară ca un adevărat artist” [54]. În acelaşi timp, încă din 1910 Kiriac îşi exprima convingerea că metoda sa va fi dezvoltată în viitor, cînd „se vor face culegeri din ce în ce mai bune, de către specialişti bine pregătiţi”, care îi vor continua munca [55]. De aceea, spre deosebire de contemporanii şi predecesorii săi, Kiriac se gîndeşte la crearea unei „societăţi pentru folclor”, pe care o dorea pe lîngă Societatea compozitorilor români [56], şi la formarea cadrelor de cercetători. Înfiinţarea, în 1915, a unei *secţii muzicale* la Biblioteca Academiei [57] şi a unei *Comisii de specialişti* în 1922 [58] dovedeşte interesul pe care începuse să-l suscite muzica populară, tendinţa din ce în ce mai vizibilă de a se organiza culegerea sistematică, ceea ce a dus la înfiinţarea celor două arhive de folclor : a Societăţii compozitorilor români şi a Ministerului Cultelor şi Artelor în 1928, ambele pregătite din punct de vedere teoretic şi metodologic de acelaşi mare muzician-patriot — Dimitrie Kiriac. Aşadar, Kiriac este muzicianul care „pune temelia cercetărilor ştiinţifice pe tărîmul folclorului muzical la noi” [59].

---

[51] Din 10 septembrie 1898 intitulat : *Propunere relativă la cîntecele poporului român şi la muzica bisericească orientală*. Manuscris păstrat la Biblioteca Academiei. După mărturisirea sa, a fost îndemnat spre folclor de profesorii Paul Vidal şi Vincent D'Indy.

[52] De altfel, memoriul lui Kiriac a fost trimis de Academie lui Brediceanu pentru a-l studia (dos. Acad. nr. 18 462).

[53] „Am convingerea de a fi dat, printr-un asemenea început, o direcţiune folositoare generaţiilor viitoare”.

[54] Scrisoare către Kiriac din 29 aprilie 1910.

[55] La 18 mai 1910 : „În părţile bune ale culegerilor de astăzi, aceştia vor găsi modele bune, de la care vor pleca, pentru a culege mai departe”.

[56] În memoriul trimis, în 1922, Ministerului Cultelor şi Artelor, pe care Brăiloiu confirma antecedentele ideilor expuse în acest memoriu.

[57] Care pînă în 29 aprilie/12 mai 1915 strînsese „cîteva sute de caiete cu muzică”.

[58] Din care fac parte Kiriac, D. Cuclin şi T. Brediceanu.

[59] C. Brăiloiu, *Societatea compozitorilor români*, *loc. cit.*, p. 10.

Dar cu toate eforturile de a impune o metodă științifică și de a organiza culegerea muzicii populare, cu toate că fonograful începe să devină tot mai mult un auxiliar prețios [60] (pînă în 1913 Kiriac [61] înregistrase 500 de melodii), se continuă culegerile în mod empiric, din inițiativă personală, iar melodiile sînt notate schematic, după auz.

Constantin Brăiloiu își însușește concepția realistă despre arta populară și metoda de cercetare inițiate de Kiriac, a cărui operă o desăvîrșește, ridicînd știința folclorului românesc la nivel european.

În ce constă aportul lui Brăiloiu? În *Schița unei metode de folklore muzical* sînt expuse ideile sale, în parte noi. Mai întîi simte nevoie să fundamenteze teoretic știința folclorului muzical, îi definește obiectul, domeniul de cercetare și metodele. Noua știință s-a născut din „voința de a adînci anume probleme" [62]. Muzica populară cuprinde „complexul melodiilor ce trăiesc la un moment dat într-un mediu țărănesc dat, oricare ar fi originea și stilul lor" (p. 4). Dar pe cercetător nu trebuie să-l intereseze numai studiul muzicii populare, al genurilor și stilurilor, ci și *viața* acestora. Deci „studiul *muzicii* populare s-ar preface în studiul *vieții muzicii* populare" (p. 4), și în acest caz „analiza formelor muzicale", încă necesară, „nu ne-ar mai fi un scop, ci un mijloc" (p. 4). Folcloristul nu este deci un simplu colecționar de materiale folclorice, ci un om cu o viziune largă, cu o cultură vastă, care urmărește lămurirea unor probleme, a unor fenomene, a unor procese organice care se desfășoară în viața unei colectivități, ca, de exemplu : „alterarea rapidă a unui repertor arhaic prin infiltrații urbane"..., „pierderea caracterului dialectal al unui stil regional"..., „ivirea unor specimene muzicale hibride" ... etc. Pentru rezolvarea acestor aspecte, folcloristul „nu se va mărgini la cercetarea realităților strict muzicale", ci va trebui să ceară deslușiri altor științe, „întocmai ca sociologul — cînd științelor economice, cînd istoriei, cînd demografiei, cînd geografiei" (p. 4). Deci, ca „produs al obștii", „*fapt social* prin excelență", obiectul acestei științe nu poate fi înțeles deplin dacă nu se studiază, „o dată cu fenomenele, condiția fenomenelor și filiația lor" (p. 3). Folclorul, fiind un fapt legat organic de realitatea umană, nu-l vom putea înțelege „fără înțelegerea vieții acesteia însăși". Este implicată în această idee concepția realistă a lui Brăiloiu despre relația dintre artă și viață. Cu o intuiție uimitoare a sesizat el prioritatea concepției despre lume asupra concepției muzicale : „Important este că o concepție asupra lumii atrage după sine consecințe extreme asupra concepției muzicale. Adică factorul prim este *Weltanschauungen*-ul şi factorul secund arta"[63]. Ca şi Densusianu, Brăiloiu respinge atitudinea tradiţionalistă, îndreptîndu-şi privirile spre ceea ce este viu, deoarece creaţia populară nu este statică, ci, în funcţie de anumite condiţii de viaţă, se transformă. Această idee l-a determinat, pe de o parte, să inventeze o *tehnică specială* pentru studierea gradului de intensitate al vieţii fiecărui gen sau tip melodic (al frecvenţei) şi al răspîndirii lor ; pe de altă parte a reuşit să descopere stilul ,,modern", dovadă a capacităţii de recreaţie a maselor (,,uimitorul instinct de adaptare al colectivităţii ţărăneşti"). Deci transformările economice care au determinat ivirea unei noi generaţii ,,nu înseamnă sfîrşitul oricărei creaţii populare, cel puţin muzicale" (p. 5). ,,Stilul acesta" — modern — în care au fost topite ,,elemente de tot felul într-o sinteză neaşteptată e în plină floare azi..." (p. 5), observa el în 1931.

---

[60] În 1899, Alexici înregistrează texte poetice din Transilvania ; în 1901, Weigand face prima înregistrare în Bucovina (*Die Dialekte der Bucowina und Bassarabiens*, Leipzig, 1904, p. 83) ; în 1906, doi intelectuali din Suceava — 50 melodii cu fonograful (M. Friedwagner, *Rumänische Volklieder aus der Bukowina*, Würzburg, 1910, XII) ; în 1910, „Societatea pentru crearea unui fond de teatru român" din Blaj cumpără cîteva fonografe pentru I. Vidu. Melodiile din volumul *Hora din Cartal* al lui Pîrvescu, publicat în 1908, erau transcrise după cilindri de fonograf de M. Cordoneanu. Melodiile din volumele : *Cîntece din popor* de Ciorogariu (1908), *Jocuri pentru copii* de T. Pamfile (1908), *Literatura populară românească* de N. Păsculescu (1910) și *Cîntece, urături și bocete de ale poporului* (1909) de A . Vasiliu sînt notate după auz.

[61] Adresă trimisă Academiei la 13 iunie 1914.

[62] *Arhiva de Folklore a Soc. Comp. Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, extras din „Boabe de grîu", II, București, 1931, nr. 4, p. 3.

Se străduieşte să descopere stratul vechi al creaţiei orale — acele genuri care, datorită şlefuirii îndelungate prin contribuţia multor generaţii, au atins un nivel artistic superior, deoarece o parte din ele prezintă un stadiu avansat de dezagregare. Importanţa lor constă nu numai în valoarea artistică, ci şi în faptul că păstrează o serie de elemente (formule ritmice, melodice, structuri etc.) cu o largă răspîndire pe glob, ,,corpi simpli" muzicali, ,,pentru care nu există limite definisabile"[64] şi cu ajutorul cărora se poate confirma identitatea naturii umane.

În lărgirea capacităţii de înţelegere a *creaţiei populare*, în cimentarea metodei de analizare a fenomenului folcloric, în determinismul social-economic, au avut un rol important contactul lui Brăiloiu cu şcoala sociologică a lui Gusti, relaţiile cu Ovid Densusianu, cu H. H. Stahl ş. a.

Înţelegerea muzicii populare în toată complexitatea şi în implicaţiile sale multiple impunea o metodă adecvată de cercetare, de interpretare şi transcriere. Pentru cunoaşterea vieţii unui fenomen artistic nu este suficientă consemnarea lui de la unul sau mai mulţi interpreţi, ci folosirea unei tehnici adecvate, a *fişei de frecvenţă*, pe care a utilizat-o în mai multe anchete (la şezătoare, nuntă, înmormîntare) şi îndeosebi în vederea studierii muzicii populare din Drăguş (Făgăraş). Mai tîrziu, în afară de această *fişă de frecvenţă* ,,*orizontală*", cu ajutorul căreia se poate cunoaşte răspîndirea fiecărei melodii într-o colectivitate, savantul român foloseşte *fişa de frecvenţă* ,,*verticală*" pentru urmărirea ,,intensităţii utilizării individuale a pieselor, adică frecvenţa"[65].

Deşi sînt indicate cercetarea exhaustivă şi metoda statistică, Brăiloiu atrage atenţia asupra pericolului pe care îl prezintă aplicarea superficială a acestei metode. Catalogarea melodiilor înregistrate ,,fără culoare obiectivă", neţinînd seama de importanţa lor în cadrul vieţii colective, prin plasarea lor pe acelaşi plan, fără o selecţie prealabilă, ar da o ,,reproducere falsă despre realitate" şi ar face din statistică o ,,minciună în cifre" (*Folklore musical*). Este aceeaşi idee fundamentală care l-a ghidat în elaborarea metodei sale : de a pătrunde comportarea spirituală a unui complex social dat faţă de folclor.

---

[63] Adnotare pe o carte a lui Paul Bekker, *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1929.

[64] *Folklore musical, loc. cit.*, p. 78.

[65] *La vie musicale d'un village, loc. cit.*

Ca şi Kiriac, Brăiloiu consideră indispensabile completarea melodiilor cu date auxiliare (care să faciliteze înţelegerea lor completă) şi selecţionarea interpreţilor. Brăiloiu merge mai departe, propunînd un ,,procedeu tehnic" nou, şi anume ancheta cu ajutorul *informatorului-tip* [66], arătînd ce categorii de interpreţi trebuie aleşi.

Pentru repertoriul ceremonial şi ritual sînt folosite chestionare ample, alcătuite cu minuţiozitate, ceea ce a provocat admiraţia lui Bartók. Interesîndu-l în mod special problema variaţiei — care reprezintă esenţa actului creator — , Brăiloiu propune ca melodiile să fie înregistrate în întregime, pentru a se putea observa procedeele de variaţie şi semnificaţia acestui fenomen. Alături de transcrierea ,,sinoptică" verticală a melodiilor, care permite observarea rapidă a locului în care apar variaţiile şi a modului de variaţie, Brăiloiu concepe (în *Vicleimul din Tg.-Jiu*) prezentarea orizontală (pe trei coloane) a materialului. Superioritatea metodei lui Brăiloiu se afirmă şi în bogata documentare auxiliară referitoare la fiecare piesă înregistrată, la care trebuie aliat şi un ,,colaborator nepreţuit în văzul fără greş al obiectivului fotografic" [67] şi cinematografic.

În scopul statornicirii unui vocabular tehnic internaţional, Brăiloiu preia o parte din terminologia creată de Bartók (pe care o găseşte bună), la care adaugă însă elemente noi (termeni şi semne diacritice), intrate azi în vocabularul specialiştilor : semne grafice pentru cele trei tipuri de accente, pentru opririle scurte, ,,strofă melodică", denumirea tipurilor de refrene etc .

Pentru sistematizarea materialului adunat în arhivă, dar şi pentru uşurarea culegerii, fixează terminologia genurilor, pe care le grupează în două categorii (ocazionale şi neocazionale). În 1936 şi ulterior aduce îmbunătăţiri metodei sale, arătînd că, în contact cu realitatea, instrumentele de cercetare, sub imperiul necesităţii, se modifică, metoda însăşi putînd suferi unele reforme [68].

Adaptarea metodei statistice la cercetarea folclorului a constituit de asemenea un salt calitativ. În *Despre bocetul de la Drăguş*, în *Vicleimul din Tg.-Jiu*, în *Le vers populaire roumain chanté* şi în *La vie musicale d'un village* această metodă contribuie la interpretarea mai precisă a unor fenomene fie că este vorba de diferitele modalităţi de grupare a versurilor, a rimelor, a locului şi frecvenţei procedeelor de variaţie, fie de modul de repetare a versurilor în cadrul strofei melodice etc.

În studiile din ultima perioadă de activitate propune o lărgire a cîmpului vizual al folcloristului. Ca fapt cultural, folclorul nu poate fi înţeles decît în implicaţiile sale complexe : fiecare cultură muzicală naţională trebuie judecată în ansambluri mai largi, pentru a fi integrată în istoria culturii umane. De aici obligaţia specialistului de a studia etapele de dezvoltare ale fenomenului muzical şi de a cunoaşte foclorul mai multor popoare. De la această premisă ajunge la realizări de o importanţă remarcabilă. În studiile de etnomuzicologie, în care materialul românesc este abundent, descoperă o serie de mijloace expresive, sisteme ritmice şi sonore, structuri, stiluri etc., cunoscute de multe popoare de pe glob, ceea ce îi permite să afirme existenţa unor ,,rădăcini", a unor elemente şi procedee de creaţie universale, care prin îmbogăţire au asigurat naşterea prin selecţie ,,a unor forme şi stiluri distincte". În literatura acestor ,,limbajuri muzicale" nuanţate se găsesc constantele originale, dar disimulate prin debit [69].

---

[66] *Schiţa unei metode de folklore musical, loc. cit.*, p. 7.

[67] *Ibidem*, p. 7.

[68] *La vie musicale d'un village, loc. cit.*, p. 1.

Aceste concluzii sînt de mare importanţă pentru cercetările noastre, ajutînd la discernerea trăsăturilor originale, naţionale şi a celor comune culturii muzicale a mai multor popoare.

Studiile despre sistemele ritmice, care ocupă un loc important lîn istoria folcloristicii româneşti şi universale, se remarcă prin metoda folosită ; Brăiloiu nu se limitează la descrierea şi caracterizarea trăsăturilor specifice fiecărui sistem, ci urmăreşte sesizarea legilor care le conduc, evoluţia lor în timp şi repartiţia geografică pe arii întinse. Pornind de la fenomenul viu, savantul român urmăreşte cunoaşterea esenţei faptelor de foclor, descoperirea şi formularea legilor de creaţie.

Mai mult, el descoperă şi sistematizează în tabele toate formulele ritmice teoretic posibile ale fiecărui sistem ; combate notarea exagerată a formulelor ritmice proprii acestor sisteme autonome — care se deosebesc în mod esenţial de sistemul clasic — prin măsuri de 15/8, 21/8, 27/8 etc. Aşadar, folcloristul nu trebuie să prescrie măsura, dar nici ,,să nu inventeze combinaţii pe care teoria în uz nu le cunoaşte", prin care nu se ajunge la lărgirea sau la simplificarea acesteia, ci pur şi simplu la suprimarea ei. În realitate, semnalează existenţa, în muzica popoarelor, a unor *sisteme ritmice*, a unor ,,ansambluri coerente de procedee", conduse de legi stricte.

Cunoaşterea problemelor dezbătute în lucrările din ultima perioadă şi în primul studiu scris în ţară [70] este indispensabilă specialiştilor, atît pentru însuşirea metodei de interpretare a fenomenelor cît şi pentru transcrierea melodiilor. În transcrierea muzicii populare, ,,specialistul stabileşte raporturile de înălţime şi de durată pe care i le oferă sistemele cunoscute din muzica savantă. Deci transcrierea este de fapt o interpretare" ; de aici paradoxul specialistului, care se vede constrîns să considere rezolvate chiar problemele pe care s-a hotărît să le studieze. De aceea, Brăiloiu atrage atenţia asupra automatismelor formaţiei sale muzicale, care împiedică uneori înţelegerea justă a fenomenului artistic.

Model de analiză structurală trebuie considerat şi studiu despre *Le vers populaire roumain chanté*. Pornind de la concluziile lui Bartók referitoare la acest element, muzicianul român extinde analiza la materialul cules din toată ţara şi la toate genurile. El adînceşte fiecare problemă, sesizînd însă toate aspectele pe care le prezintă versul popular cîntat şi aria lui de răspîndire, şi, uneori, evoluţia şi funcţia în cadrul întregului artistic, tipurile de fracţionare ale acestuia, legile de grupare şi repetare, procedeele de lărgire sau concentrare a frazei muzicale, tipurile de refren, mecanismul asocierii versului cu melodia, tipurile şi locul apocopei, mijloacele de corelaţie a metricei cu ritmica, modalităţile de grupare a versurilor în serii asimetrice de lungimi diferite, frecvenţa tipurilor de rime, procedeele de sărăcire sau de îmbogăţire a rimelor, mecanismul pseudorefrenelor, tehnica contaminării versurilor de șase și opt silabe, existența celor patru sisteme de versificație etc.

---

[69] *Folklore musical, loc. cit.*

[70] *Despre bocetul de la Drăguş, loc. cit.*

În ultimele studii de etnomuzicologie cu privire la sistemele sonore, Brăiloiu aduce contribuții esențiale. El descoperă sisteme sonore arhaice, pe care nu le interpretează ca resturi ale unui sistem superior, ci ca sisteme autonome, cu legi de creație stabile. Analizează și definește trăsăturile lor specifice, modalitățile de evoluție și procedeele de contaminare etc. Din studiul despre *Un problème de tonalité* învățăm metoda de analiză a unor melodii cu structuri modale specifice, multiplele aspecte ale comportării pienilor în sistemele pre- și pentatonice, procedeele de evoluție a scărilor etc.

Este un studiu a cărui cunoaștere ne ușurează mult munca. Brăiloiu ne dă sugestii valoroase și pentru conservarea și înviorarea tradiției. Nu prin învățătura ,,din carte'', care ar ajuta la ,,ștergerea deosebirilor dintre repertoriile regionale'', se poate rezolva problema, ci prin ,,mijloace scoase din cunoașterea amănunțită a împrejurărilor din fiecare loc'', prin pilda vie a unor interpreți, întreceri, premii, îndrumări etc. ,,Originalitatea muzicii noastre populare stă în belșugul ei dialectal, care a uimit pe toți cercetătorii, dar *unificarea* repertoriilor populare nu o pot dori decît cei ce nu le cunosc'', deci ,,ea n-ar însemna nicidecum un cîștig ci o sărăcire''.

De o importanță capitală pentru etnomuzicologie este lucrarea teoretică : *Folklore musical*, în care, într-un stil de o claritate și conciziune maximă, sintetizează problemele de bază ale acestei științe.

Sînt expuse aici teoriile în curs, implicit cele mai noi, despre creația populară. Împărțind pe teoreticieni, după atitudinea față de folclor, în ,,romantici'' și ,,științifici'', dezbate problemele referitoare la conceptul de folclor, domeniul de cercetare, metodele de interpretare și analiză. După o analiză critică a studiilor publicate de folclor și etnomuzicologie, subliniază modul neștiințific de interpretare a mijloacelor de expresie (ritm, melodie, formă arhitectonică), tendința de a considera specifice unui popor anumite elemente, fie formule melodice, ritmuri, structuri, teme poetice, instrumente, sisteme sonore (de exemplu, pentatonicul pe care mulți specialiști nu l-au sesizat nici chiar în folclorul țării lor), profilul descendent al melodiei (care de fapt este ,,caracteristic tuturor organismelor sonore primitive'') etc. Combate ipotezele ,,de cabinet'', care nu pot lămuri acele probleme ce impun observarea directă a fenomenului; în urma analizei unui material foarte bogat, aduce elemente noi pentru înțelegerea unor fenomene, a procesului de creație colectivă, a modalităților de variație — limitate la o concepție estetică proprie colectivității — etc. Din multe studii străbate opinia sa despre numărul extrem de redus al lucrărilor în care s-a ajuns pînă acum la concluzii științifice definitive în vreo problemă. Una din cauze este cunoașterea parțială a muzicii populare de pe glob, dar și graba de a formula teorii insuficient fundate științific. De aceea, propune cercetarea minuțioasă și studiul ,,cu răbdare și cu zel'' (p. 71).

Brăiloiu este un militant asiduu pentru combaterea teoriei greșite despre ,,superioritatea'' artei europene față de a celorlalte popoare și pentru utilizarea unei metode unitare în cercetare, care să asigure rezultate științifice. Bogate în sugestii sînt ideile sale despre funcție, considerată criteriul esenţial care deosebeşte muzica populară de cea savantă şi pe care teoreticienii ,,romantici" l-au invocat ca motiv principal pentru ,,a exclude din cîmpul vizual al folclorului orice muzică aservită riturilor sau legată de ceremonii'' (care nu ar avea caracter de cîntec propriu-zis, nici stil *arioso*). Tocmai în ,,funcţia socială'' şi ,,absenţa gratuităţii'' muzicii populare vede Brăiloiu puterea de continuitate şi deosebirea acesteia faţă de muzica savantă, cu care contactul se face prin intermediar, are o formă fixă *ne varietur* şi o funcţie pur estetică. Problemele expuse în acest studiu şi rezultatele noi sînt o realizare pozitivă pentru folcloristica românească şi universală.

Despre susţinutul efort intelectual pe care l-au necesitat aceste studii, despre multele ore de documentare şi de gîndire, ca şi despre veridicitatea concluziilor, găsim mărturii în corespondenţa autorului. Rezultatele sale au devenit instrumente preţioase şi indispensabile de lucru pentru specialiştii din multe ţări.

Spre deosebire de etnomuzicologii care, ignorînd lacunele de informaţie şi insuficienţa documentării, se grăbesc să ajungă la o viziune de ansamblu, Brăiloiu înaintează cu multă precauţie şi numai în urma analizelor aprofundate ale unui material considerabil, condus de acelaşi principiu : relevarea adevărului printr-o cercetare exhaustivă.

Date valoroase găsim în aceste studii şi cu privire la metoda de interpretare a muzicii populare ca fenomen artistic. Analiza după criteriul estetic al artei savante şi după legile teoriei clasice este improprie muzicii populare, care trebuie studiată ,,dinăuntru'', după criterii multilaterale, conform esteticii create de mase.

Aşadar, fiecare studiu elaborat de Constantin Brăiloiu reprezintă un pas solid înainte în dezvoltarea folcloristicii muzicale. Importanţa lor constă atît în *rezultatele pozitive* pe care le-a obţinut, cît şi în *metoda de interpretare* şi *de analiză a creaţiei orale*. Aprofundarea acestora ,,uşurează mult drumul'', cum mărturisea Brăiloiu într-o scrisoare, orientînd pe specialişti în problemele atît de nebuloase încă : geneza muzicii, a unor sisteme sonore, ritmice etc., răspîndirea lor pe glob, modalităţile de adaptare la popoare diferite, stadiile de evoluţie, situaţia lor actuală, relaţiile dintre repertoriile mai multor popoare apropiate sau depărtate etc.

Rezultatele specialiştilor vor lumina astfel multe probleme pe care le urmăresc istoricii, vor releva valoarea socială şi estetică a muzicii populare, dar, în acelaşi timp, vor contribui la o mai bună cunoaştere şi apropiere a popoarelor, indiferent de rasă şi naţionalitate.

Institutul de etnografie şi folclor a preluat metoda de lucru a marelui înaintaş, aducîndu-i unele modificări, corespunzătoare etapei actuale de cercetare, şi, în acelaşi timp, însuşindu-şi rezultatele sale ştiinţifice, duce mai departe folcloristica românească.

În istoria folcloristicii noastre, studiile lui Brăiloiu reprezintă un punct culminant al culturii muzicale româneşti. Ele se bucură de un prestigiu mondial şi sînt indispensabile folcloriştilor şi etnomuzicologilor. Prin metoda şi studiile sale, savantul şi muzicianul român se situează printre cei mai valoroşi folclorişti ai Europei, cum observa Bartók în 1948 : ,,Cel mai remarcabil cunoscător al folclorului românesc şi unul dintre cei mai buni folcloriști ai Europei" [71]. Prin moartea sa (la 65 ani), ,,muzicologia și știința folclorului pierd cu siguranță, în acest eminent artist român, un animator de neînlocuit..." [72], ,,unul din acei oameni rari care fac excepție de la axioma *nimeni nu este de neînlocuit*" [73].

Într-adevăr, ,,ajutat de o erudiție rară și însuflețit de o rîvnă și o dragoste nemărginită pentru creația poporului, el a cules și a valorificat folclorul cu metode și mijloace înaintate, lăsîndu-ne o moștenire de nepreţuit" [74].

LA CONTRIBUTION DE CONSTANTIN BRĂILOIU AU DÉVELOPPEMENT DE L'ETHNOLOGIE MUSICALE ROUMAINE

L'auteur expose brièvement, dans la première partie de l'article, l'activité multiple de Constantin Brăiloiu (1893—1958), musicien de renommée mondiale (compositeur, musicologue, professeur universitaire).

Après avoir fait ses études en Suisse et en France, il s'occupe de composition. Rentré au pays, il se range aux côtés de ceux qui militaient pour le développement de l'école musicale roumaine. Connaissant l'importance de la musique populaire comme source d'inspiration pour les compositeurs, Brăiloiu initie la collection systématique du folklore musical selon une méthode scientifique. Il fonde l'Archive de Folklore (en 1928), près de l'Union des Compositeurs, selon la suggestion de son précurseur, le folkloriste D. G. Kiriac. Brăiloiu déploie aussi une intense activité pour la collection et l'étude du folklore roumain tout en ne négligeant pas sa tâche de compositeur et de théoréticien ; il fait éditer une série de disques de musique populaire, commence une collection monographique (selon le genre et les régions), publie des mélodies populaires recueillies d'abord par des contemporains et ensuite par lui-même, et quelques études, dont l'une, *Despre bocetul de la Drăguș* (Sur le chant funèbre de Drăguș), modèle d'étude monographique, témoigne d'une parfaite maîtrise du matériel, et révèle la maturité de pensée, l'extraordinaire capacité d'analyse et de synthèse de l'auteur. Les méthodes utilisées pour l'analyse du phénomène musical et pour son interpretation (l'analyse directe, la méthode statistique afin de connaître certains aspects du processus de la création, etc.) ont comme fondement sa conception sur le folklore comme un phéno-

---

[71] *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire*? (Législation du folklore musical), Geneva, 1948, p. 17. În această lucrare, Bartók dă ca moto un fragment din *Schița unei metode de folklore muzical*. Referindu-se la metoda lui Brăiloiu, aplicată prima dată în *Despre bocetul de la Drăguș*, Bartók își exprimă admirația în următorii termeni : ,,A consacrat un studiu de 85 de pagini bocetului funebru dintr-un singur sat din județul Făgăraș, care însoțește culegerea sa cu o descriere extrem de amănunțită a împrejurărilor în care este practicat acolo acest obicei... Acest citat arată clar cu ce amănunte, capabile a face să pălească prin minuțiozitatea lor pe cel mai maniac savant german, poate fi făcută descrierea unui obicei popular. Este evident că în principiu ar trebui să se procedeze astfel pentru toate melodiile, din toate satele, cînd însoțesc un rit".

[72] Necrolog semnat de Sabin V. Drăgoi, apărut în ,,Revista de folclor", IV (1958), nr. 4, p. 147.

[73] Dintr-o scrisoare a compozitorului Marcel Mihalovici din 22 III 1958.

[74] Dintr-o scrisoare a cunoscutului critic francez Emil Vuillermoz trimisă compozitorului Andricu.

mène artistique et social étroitement lié à la vie de l'homme qu'il reflète. Une autre œuvre d'une grande importance est *Schiţa unei metode de folklor musical* (Esquisse d'une méthode de folklore musical, parue en 1931 à Paris et à Bucarest) qui s'impose par ses idées toutes neuves quant à la méthode de recueillir et d'interpréter la création orale : on doit non seulement étudier les genres et les styles, mais aussi leur vie dans une collectivité donnée. On doit étudier le phénomène social parallèlement au phénomène musical, faire l'enregistrement à l'aide d'appareils mécaniques (le phonographe, le disque de gramophone) ; la methode doit être enrichie d'amples données sur chaque pièce, sur chaque interprète (il distingue les informateurs-type), sur la vie et l'aire de diffusion des mélodies (la fiche de fréquence horizontale et verticale), de l'appareil photographique et de la caméra. Le recueil exhaustif doit être mené à l'aide de questionnaires minimaux et complexes, etc.

On mentionne ensuite les études de sa dernière étape d'activité, lorsqu'il remplissait d'importantes fonctions en Suisse et en France : *des études de folklore roumain* (*Giusto syllabique*, *Le vers populaire roumain chanté*, *La vie musicale d'un village*) et *d'ethnomusicologie* (*sur des systèmes sonores archaïques: Un problème de tonalité*, *Sur une mélodie russe*, *Pentatonismes chez Debussy*)*; de rythmique* (*Le rythme enfantin*, *Le rythme aksak*) et *théoriques* (*le Folklore musical*, *La création collective*). L'auteur démontre, en concluant, la supériorité de cette méthode d'intreprétation du phénomène artistique et l'apport imporant que Brăiloiu a eu pour le développement des études concernant le folklore musical roumain et universel.

APORTUL LUI G. BREAZUL LA DEZVOLTAREA FOLCLORISTICII MUZICALE ROMÂNEŞTI

GHEORGHE CIOBANU

Drumul parcurs de folcloristica muzicală românească în dezvoltarea sa a fost la fel de anevoios ca şi al altor discipline înrudite, cum ar fi, de pildă, folcloristica literară. Începutul timid — comun cu al folcloristicii literare — îşi află originea în atitudinea nouă faţă de ,,poporul cel numeros'' şi de creaţiile acestuia a intelectualităţii care a pregătit mişcarea revoluţionară de la 1848. În lupta de afirmare a ideilor şi a ţelurilor noi ale acestor intelectuali, muzica şi poezia — fiecare separat — au fost chemate să susţină şi ele ,,naţionalitatea'' poporului român [1]. Această primă funcţie avea să fie în curînd schimbată, fiecare dintre aceste două arte fiind chemată să îndeplinească alte rosturi. Creaţia muzicală este chemată la început să servească compozitorilor drept material de prelucrare sau de imitare, şi doar într-o etapă mai tîrzie ca izvor de inspiraţie. Spre sfîrşitul decadei a şasea îşi face apariţia ideea făuririi şi în domeniul muzicii a unei culturi naţionale. Cum însă melodiile notate pînă acum proveneau de la oraş, iar folclorul orăşenesc era puternic influenţat de cultura muzicală orientată, se pune — pentru prima oară la noi — problema determinării specificului naţional în muzică. N. Filimon cerea, de pildă, în anul 1862 : ,,să cercetăm cu multă atenţie muzica ţăranului din toate părţile locuite de români şi pe a naţionalităţilor puse în contact cu noi, să facem exploraţiuni în Italia, Ispania şi Franţa meridională şi apoi, din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale, să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre''[2].

Aşadar, încă de la începutul decadei a şaptea a secolului trecut, abordarea practică şi teoretică a folclorului muzical se face în legătură mai ales cu activitatea componistică. G. Muzicescu şi D. G. Kiriac — pentru a nu cita decît pe cei mai importanţi muzicieni care, în secolul al XIX-lea, şi-au pus şi probleme teoretice, nu numai practice — nu se abat de la această linie. Singur T. T. Burada nu vizează direct compoziţia în activitatea sa de folclorist, ci, ca etnograf, priveşte folclorul muzical prin

---

[1] V. Alecsandri, *Proză*, p. 187. Citat după C. I. Gulian, *Sensul vieţii în folclorul românesc*, E.S.P.L.A. (1957), p. 19 ; Henri, *Airs nationaux roumains* transcrits pour Piano, Pietro Mechetti qm. Carlo, Vienne (1850), ,,Prefaçiâ''.

[2] N. Filimon, *Opere*, E.S.P.L.A. (1959), II, p. 353 (Clasicii români).

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 5–6, p. 519–534, Bucureşti, 1966

prisma legăturii lui cu manifestările populare de care este legat. Tot e este cel care traduce în faptă — cel puțin în parte — dorința lui N. Filimon de a se cerceta „muzica țăranului din toate părțile locuite de români”, vizitînd toate grupurile mai importante de români așezați în afara granițelor țării și notînd melodii [3].

Cu toate că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu a lipsit dorința de a culege cît mai multă muzică populară — exemplu concludent îl avem în acțiunea de culegere și publicare a lui D. Vulpian —, lucrurile nu erau suficient de coapte nici pentru culegeri științific făcute și nici pentru concluzii științifice, așa încît ambele probleme au rămas să fie rezolvate mai tîrziu. Pe măsura posibilităților vremii aceleia, notațiile se făceau după auz. În atare condiții, nu lipseau intervențiile modificatoare ale folcloriștilor, lucru lesne de înțeles dacă avem în vedere mentalitatea culegătorilor de folclor în genere, faptul că melodiile se culegeau în vederea prelucrării lor, precum și insuficienta pregătire din punct de vedere tehnic-muzical a majorității muzicienilor care se ocupau cu notarea melodiilor. N-au lipsit, bineînțeles, voci care să afirme necesitatea redării întocmai a melodiilor notate [4], dar fără ecou în rîndul proaspeților folcloriști muzicali. Premierea colecției de *Colinde*, *balade*, *doine*, *idyle* a lui D. Vulpian de către Academie, în anul 1885, ridică totuși o serie de probleme în legătură cu felul de a culege, de a publica și cu locul unde ar trebui căutat și cules folclorul muzical, din nou însă fără rezultate apropiate [5].

Redescoperirea vechilor moduri medievale impuse de cercetările în domeniul cîntecului gregorian, de tendința de îmbogățire a armoniei clasice, dar mai ales de dezvoltarea școlilor muzicale naționale în diferite țări, duce către sfîrșitul secolului al XIX-lea la descoperirea cîntecului popular țărănesc. Dorința de culegere și cercetare aprofundată a acestuia se manifestă peste tot din ce în ce mai mult și este înlesnită de apariția fonografului ca mijloc mecanic de înregistrare și redare a melodiilor populare. Acum încep să se înfiripeze pe încetul acțiuni tot mai mari de culegere a folclorului, pe alocuri susținute de către stat. Sugestia lui D. G. Kiriac de a se culege cîntecul popular românesc și de a se studia instrumentele muzicale — pe care el a făcut-o în 1897 Ministerului Cultelor și al Instrucțiunei Publice — se încadrează în această nouă tendință, fiind pornită de la „ideile ce mi le-au sugerat, privitor la țara noastră, contactul cu lumea muzicală franceză” [6].

În 1898, Kiriac solicită sprijin ministerului pentru a alcătui o lucrare privind „Cîntecul popular românesc și cîntecul bisericesc oriental”. Din schița de plan pe care o trimite, se vede clar că el se gîndea ca, prin studiul său, să vină în ajutorul creației muzicale. Pasajul următor ni se pare concludent : „Din observațiile judicioase făcute asupra acestui cîntec, după ce va fi bine analizat din toate punctele de vedere, se vor trage consecințe evidente, se vor stabili reguli clare și *se va deschide drumul*

---

[3] Vezi I. C. Chițimia, *Teodor Burada, folclorist și etnograf*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, an. IV, 1955, p. 142—151.

[4] Henri, *op. cit.*; J. A. Wachmann, *L'écho de la Valachie*, III, Wien, F. Wessely vormals H. F. Mülers W-we.

[5] Vezi Gh. Ciobanu, *Culegerea și publicarea folclorului muzical român*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 10, 1965, nr. 6, p. 262—266.

[6] Arh. st., Instr., dos. 297/1847, mapa 48, Apud Dan Smîntînescu, *D. G. Kiriac — precursorul studiului științific al folclorului românesc* (în ms.).

către o artă originală și națională" [7] (sublinierea noastră, *G. C.*). Unul din punctele de vedere la care se gîndea Kiriac era cel privitor la moduri, care l-a preocupat mai mult chiar decît altele și despre care a și scris [8].

Cam în același timp cu Kiriac se face auzită vocea unui alt muzician, T. T. Teodorescu, care de asemenea susține necesitatea culegerii folclorului muzical și atrage atenția asupra particularităților tonale ale acestuia, care — spune el — sînt ,,vrednice de studiat" [9].

Acțiunea de culegere a cîntecului popular nu încetează, dar se face fără sprijin oficial [10]. Doar în 1908 — din cîte se știe pînă acum —, B. Anastasescu primește sarcina de la minister să facă *culegeri de cîntece populare*. Cu această ocazie, cerîndu-i-se părerea, Kiriac dă o serie de indicații privind notarea ritmului, a intonațiilor netemperate, a alunecării vocii în timpul cîntatului etc. [11].

Cu prilejul discuțiilor legate de publicarea colecției de melodii din Bihor — alcătuită de Béla Bartók [12] —, Secția literară a Academiei propune, în ședința din 18 mai 1910, ,,să se prevadă o sumă de aproximativ 1 000 de lei pe an, care să fie pusă la dispoziția d-lui prof. Kiriac spre a organiza *culegerea ariilor și cîntecelor populare românești în toate părțile*" [13]. Pentru motive insuficient cunoscute, culegerea — făcută cu fonograful — nu a început decît în august 1912. Rezultatele obținute pînă în 1916, cînd România a intrat în primul război mondial, sînt destul de slabe. Materialul cules de Kiriac n-a fost tipărit decît în anul 1960 [14].

Din însemnările de pe marginea unor melodii pe care le analizează în vederea prelucrării lor, din ceea ce a scris — articole și manuscrise — și mai ales din ceea ce a practicat, se vede clar că Kiriac ajunsese la o concepție avansată asupra folclorului și la o metodă de cercetare cu nimic mai prejos decît cele folosite în alte părți, poate chiar mai bună. Din cauză însă că n-a publicat nimic în această privință, n-a putut servi de stimulent și îndreptar și altora, cu excepție, poate, a celor mai apropiați de el.

---

[7] Arh. st., Casa Șc., 1848, mapa 5, f. 1.

[8] D. G. Kiriac, *Cîntecul popular și tonalitatea*, în ,,Gazeta artelor", București, an. 1, nr. 8 din 15 dec. 1902, p. 2—3.

[9] T. T. Teodorescu, *Cîntece populare românești*, Galați, 1905, p. 3.

[10] În prima decadă a secolului nostru apar colecțiile : Pompiliu Pîrvescu, *Hora din Cartal*, cu arii notate de C. M. Cordoneanu, București, 1908 (Academia Română. *Din vieața poporului român. Culegeri și studii*, I). Este prima colecție de melodii înregistrate cu fonograful pe care o publică un român ;— P. Ciorogaru, *Cîntece din popor*, București, 1909 (Biblioteca românească enciclopedică) ; — Al. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete de ale poporului*, București, 1909 (Academia Română. *Din vieața poporului român. Culegeri și studii*, IV). Conține 43 de melodii ;— C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului*, cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele, București, 1909 (Academia Română. *Din vieața poporului român. Culegeri și studii*, VII). Conține 20 de melodii ;—N. Păsculescu, *Literatura populară românească...*, București, 1910 (Academia Română. *Din vieața poporului român. Culegeri și studii*, V). Conține 30 de melodii ;— Din anul 1910 datează și culegerea de *170 melodii populare românești din Maramureș*, făcută de Tiberiu Brediceanu, dar care n-a văzut lumina tiparului decît în vremea noastră (Tiberiu Brediceanu, *170 melodii populare românești din Maramureș*, E.S.P.L.A. [București, 1957], volum apărut sub îngrijirea Institutului de folclor).

[11] Arh. I. E. F., ms. 70, 3/8 ; vezi și I. Chirescu, V. Popovici și G. Breazul, *D.G.Kiriac*, în ,,Muzica", nr. 8—9, 1952, p. 101, col. 1.

[12] Béla Bartók, *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor* (Ungaria), București, 1913 (Academia Română. *Din vieața poporului român. Culegeri și studii*, XIV).

[13] *Anal. Acad. Rom.*, S. II, t. XXXII, 1909—1910. *Partea administrativă și dezbaterile*, București, 1910, p. 300.

[14] D. G. Kiriac, *Cîntece populare românești*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R. (București), 1960. Din cele 170 de melodii pe care le conține colecția, 126 sînt înregistrate între anii 1912 și 1916, iar celelalte între anii 1919 și 1927.

După unirea tuturor provinciilor locuite de români, în urma încheierii primului război mondial, se începe o acțiune susținută de unificare și afirmare a culturii românești. Din punct de vedere muzical, se pune din nou, cu și mai multă tărie, problema școlii muzicale românești. În 1920 ia ființă Societatea compozitorilor români. Existînd temeri ca nu cumva tînăra noastră școală să fie acaparată de tendințele moderniste apusene — în primii ani ai veacului nostru își făcuse apariția dodecafonismul schönbergian —, societatea își propune, încă de la înființarea ei, să urmărească ,,îndrumarea producțiunii noastre muzicale spre o estetică națională". De aceea, unul din punctele sale de activitate sună astfel : ,,vom cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru" [15].

În aceste condiții se începe din nou lupta pentru culegeri și studierea cîntecului nostru popular. În urma intervențiilor făcute, Ministerul Cultelor și Artelor cere lui D. G. Kiriac — care n-a încetat să susțină ideea culegerilor — să dea lămuriri despre felul cum ar trebui făcută o asemenea culegere. Ca urmare a acestei dorințe, Kiriac înaintează un memoriu pe data de 31 martie 1922, în care sînt cuprinse clar și concepția, și metoda de cercetare la care ajunsese. La punctul 3 al capitolului ,,Cum trebuie făcută o culegere sistematică de melodii populare", se spune : ,,*Pe cît posibil* (sublinierea noastră, *G. C.*) melodiile trebuiesc înregistrate și la fonograf". Întrucît el își dă seama de suma mare de care ar fi fost nevoie pentru o culegere masivă de folclor muzical și de cercetare a acestuia, spune în memoriul său : ,,dacă s-ar înțelege în chestia folclorului Ministerul Artelor, al Instrucției, Casa Școalelor, Academia Română, precum și acele societăți ce și-au propus ca scop cultura românească, precum și acele societăți care dispun de oarecare sume pentru a ajuta cultura, cred că se poate ajunge la *crearea unui fond* (sublinierea noastră, *G. C.*) suficient pentru realizarea folclorului muzical românesc". Și pentru că socotea că de melodiile culese ,,trebuie să profite toată lumea", și nu să rămînă ,,închis în sertarele unui minister" — știa desigur ce se întîmplase cu materialul muzical cules de B. Anastasescu în 1908 —, Kiriac preconizează ca melodiile să fie depuse la Biblioteca Academiei [16].

Rezultatul practic al acestui memoriu, ca și al altora care au urmat, a fost nul.

În acest stadiu al frămîntărilor legate de culegerea și cercetarea științifică a cîntecului nostru popular, își face apariția, în domeniul folcloristicii noastre muzicale, George Breazul, personalitate proeminentă a muzicologiei și folcloristicii noastre. Și pentru că în ultimul timp se susține că Kiriac ar fi preconizat înființarea unei *Arhive de folclor* înainte ca o asemenea instituție să fi luat naștere la noi [17] — deși din pasajele citate mai sus nu rezultă așa ceva —, să urmărim aportul lui G.Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești, prin evidențierea rolului său hotărîtor în făurirea unei asemenea arhive la noi în țară.

---

[15] Cf. *Treizeci de cîntece populare* alese din culegerile premiate sau menționate cu prilejul concursului instituit de Soc. comp. rom. în anul 1925, București, 1927, p. 6 (Edit. Soc. comp. rom.).

[16] Arh. I. E. F., ms.

[17] V. Cosma, *Noi date asupra activității muzicale a lui D.G.Kiriac*, în ,,Muzica", an. XVI (1966), nr. 3, p. 28, col. I. Într-un studiu în manuscris, intitulat *D. G. Kiriac — precursor al studiului științific al folclorului românesc*, în care sînt înmănunchiate numeroase documente privitoare la activitatea acestuia, Dan Smîntînescu afirmă mai cu tărie această părere, scriind : ,,Tot mai mult se relevă că adevăratul fondator al Arhivei de folclor a fost realmente D. G. Kiriac".

★

Pentru perioada dintre anii 1912 — cînd a terminat Conservatorul din București — și 1920, nu știm mai nimic despre activitatea științifică a lui G. Breazul. N-ar fi exclus ca primul război mondial, la care a participat pe front, să fi împiedicat cu totul depunerea unei asemenea activități. Dintr-o scrisoare, adresată directorului revistei ,,Izvorașul'', după apariția primului număr — pe care o reproduce mai tîrziu într-una din publicațiile sale —, luăm contact cu primele păreri ale lui George Breazul despre folclor, care nu s-au mai schimbat, ci numai s-au amplificat în activitatea sa de mai tîrziu. Merită să reținem încă de pe acum susținerea că muzicanții și muziografii români de seamă ,,nici astăzi'' nu sînt înțeleși asupra faptului dacă, într-o muzică populară românească (asupra existenței acesteia nu crede că va fi fiind controversă), am avea un idiom autentic românesc sau, neavînd nici un caracter specific național muzical, am avea numai elemente slave, arabe, unguresti etc., ,,împrumutate semințiilor respective'', deoarece rezultă, pe de o parte, că era informat despre ceea ce se afirma, iar pe de altă parte că îl preocupa problema. În scrisoare insistă asupra necesității notării cît mai exacte a melodiilor, a nefalsificării lor din punct de vedere ,,tonal'' și ,,ritmic'', deoarece numai așa ,,se poate face operă serioasă și cu adevărat folositoare pentru propășirea artei noastre muzicale și numai așa putem oferi posterității posibilitatea de a cunoaște graiul sufletului românesc'' [18].

În anul 1920 publică articolul *Sufletul românesc în muzica populară românească*, în care ia atitudine — pentru prima dată în muzicologia românească — împotriva susținerilor că poporul n-ar crea, și pe care îl încheie cu cuvintele : ,, . . . *vream să rugăm toată suflarea neamului acestuia pentru culegerea cîntecelor toate cîte se cîntă în pămîntul doinei*. . .'' (sublinierea noastră, *G. C.*) [19].

Activitatea sa publicistică nu s-a putut reduce numai la acest articol, de îndată ce Maximilian Costin, directorul revistei ,,Muzica'', anunță în nr. 1 pe anul 1921 : ,, . . . Începînd cu al treilea an . . . revista noastră și-a asigurat la conducere ajutorul d-lui G. N. Georgescu-Breazul. Erudiția, judecata dreaptă și cumpănită, și adînca cunoaștere a limbii și a sufletului românesc, . . . sînt calități pe care acest scriitor, punîndu-le în serviciul revistei, aduc o trainică nădejde pentru sigura ei propășire'' [20].

Probabil că noul codirector nu împărtășea pe deplin părerile vechiului director, de îndată ce — după cum afirmă mai tîrziu — ,,conștiința insuficientei pregătiri m-a îndemnat atunci să mai învăț la Universitatea din

---

[18] G. Breazul, *Patrium Carmen*, contribuții la studiul muzicii românești, Editura „Scrisul românesc'', Craiova (1941), p. 427—431.

[19] G. N. Georgescu-Breazul, *Sufletul românesc în muzica populară românească*, în „Muzica'', an. 2, nr. 4—5, februarie—martie 1920, p. 136—137.

[20] M. Costin, *Către cititori*, în „Muzica'', an. 3, nr. 1 din ianuarie 1921.

Berlin''[21]. Aici învață cu o serie de profesori, toți binecunoscuți pe plan mondial ca muzicologi, de pildă : Herman Abert, Oskar Fleischer, Erich M. von Hornbostel, Georg Schünemann, Curt Sachs, Karl Stumpf etc.

Într-o scrisoare trimisă de la Berlin profesorului doctor I. Mihălcescu în mai 1923, citim : ,,...În ceea ce privește *oferta mea de a lucra sub auspiciile Casei Școalelor la culegerea și sistematizarea cîntecelor populare*, văd că norocul stă de-a curmezișul : ferește ori pe mine, ori pe Casa Școalelor de încurcătură. Dacă asta nu s-o fi chemînd și nenoroc ! ! !'' Apoi continuă : ,,Am izbutit însă — și aici cred că am avut destul noroc — să intru în legătură cu Prof. v. Hornbostel, conducătorul faimoasei «Phonogramm — Archiv» ; el face un curs la Universitate tocmai asupra acestor lucruri. Miercurea viitoare am de lucru cu el chiar în Institutul de Psychologie experimentală, după care îmi va da lămuriri și date mai amănunțite asupra întregei organizări a acestei arhive''.

Într-o altă scrisoare, trimisă în țară în același an, vorbește din nou de ,,Phonogramm-Archiv'' din Berlin și menționează că a urmat timp de un semestru cursul de ,,Știința muzicii comparate'' (*vergleichende Musikwissenschaft*), în care folclorul ,,e utilizat ca izvor de căpătîi în cercetările psihologice''[22].

Dacă în februarie 1924 George Breazul se mai găsea încă la Berlin — în această lună, prof. dr. Oskar Fleischer i-a semnat ,,atestatul'' de frecventare a cursului său, din care rezultă că este *primul discipol român care s-a specilizat enciclopedic și intenționat în știința muzicologiei* —, în luna mai a aceluiași an se găsea la București. Cele văzute și învățate la Berlin nu-i dau pace. Începe să se zbată pentru înființarea unei ,,Arhive fonogramice'' și la noi. Caută să cîștige susținători în rîndul oamenilor politici, dar mai ales în cel al personalităților culturale. Într-un jurnal personal, găsim însemnat la data de 20 mai 1924 : ,,Aseară, *Pârvan* mi-a dat asigurări că de astă dată *campania pentru strîngerea de cîntece populare* poate să-nceapă, de nu sub guvernul ăsta, în cazul că nu mai stă la putere, sub cel care-o veni ; să-i dau un mic memoriu de cheltuielile ce necesită «aparatul», cum zice el, înțelegînd întreg instrumentarul și cheltuielile pentru trei luni de zile''.

Probabil că treburile mergeau greu, ceea ce l-a determinat să intervină direct prin intermediul presei, publicînd în ,,Ideea europeană'' articolul *Pentru muzica populară*. Pe scurt, ideile din articol sînt următoarele : În țările Europei apusene, muzica populară a devenit obiect de cercetare a numeroase discipline din domeniul ,,știința muzicii, ca : istoria, psihologia, etnologia și estetica. Estetica descoperă că ,,muzica naturală'', care este ,,reflexul poporului din care e izvorîtă'', este ,,capabilă să exprime cu o emoțiune mai mult sau mai puțin vehementă··· sentimentele, durerile și bucuriile poporului'' ; în afară de acestea, ea susține — alături de celelalte discipline — că acea « ,,muzică naturală'' a format celula generatoare a celeilalte muzici ». Așa se face că s-a ajuns ca studierea muzicii populare să capete ,,o bază cît mai științifică''. La noi nu s-au întreprins asemenea studii pentru că n-am avut culegători şi nici muzicologi. Musicescu, Kiriac, Vidu au contribuit în cea mai largă măsură la deşteptarea, susţinerea şi sporirea interesului pentru cîntecul popular, dar de lucrări cu caracter ştiinţific, de culegeri şi cercetări riguros critice, se pare a nu fi fost nici ei preocupaţi şi, de fapt, nici nu ne-au dat. Va trebui însă să cunoaştem bine această muzică, deoarece, necunoscînd-o în adîncime, dăm altora posibilitatea să-i conteste originalitatea, dacă nu şi existenţa. Pentru studiu, cîntecele populare nu trebuie însă ,,nici simplificate, nici înflorite, nici adaptate, potrivite, aranjate sau prelucrate", ci ,,aşa cum se cîntă în popor...", pentru că ,,numai astfel sînt cîntecele de luat în consideraţie ca material de cercetare ştiinţifică tinzînd la *studierea firii şi trecutului nostru*; şi numai aşa poate fi folosit la cercetări comparative cu muzica altor popoare". O asemenea culegere nu este posibilă însă, din cauza subiectivismului culegătorului, decît ,,prin metode fonogramice". Prin culegerile făcute după această metodă am organiza ,,o *ARHIVA FONOGRAMICĂ* pe care am înzestra-o necontenit cu material muzical strîns din toată ţara". La ce ar sluji asemenea culegeri? Ele ,,vor putea însemna *cele dintîi monumente de artă românească* de la care urmează a se iniţia o *şcoală muzicală proprie*"[23].

---

[21] Din *Raport de activitate metodico-științifică*, 18 octombrie 1956 (Biblioteca G. Breazul) *N.B.* Toate documentele la care nu se indică sursa provin din Biblioteca G. Breazul. Aceasta fiind în curs de organizare, nu s-a putut da cota.

[22] Scrisoarea a fost trimisă „Secretarului General de la Arte și Culte'', Ispir.

Prin ideile noi, prin argumentele pe care le aduce în favoarea cercetării muzicii populare cu mijloace mecanice, articolul are un puternic ecou şi cîştigă sprijinitori ai înfiinţării unei arhive. Apar articole în presa şi revistele vremii, autorul primeşte prin scrisori îndemn să meargă pe calea anunţată. Dr. N. Bagdasar, de pildă, îi scrie de la Berlin: ,,... Am cetit cu multă plăcere admirabilul dumitale articol din «Ideea Europeană». Nu vreau să te măgulesc, dar ţin... din obligaţia faţă de cultura românească în general, să-ţi spun că ar fi o mare şi nereparabilă pierdere, dacă nu vei căuta cu toată hotărîrea şi energia să-ţi realizezi planurile dumitale, planuri care nu mai sînt ale dumitale, ci ale culturii româneşti îndeobşte. Eu îţi urez pe drumul pe care l-ai apucat izbîndă desăvîrşită, căci izbînda dumitale va însemna izbînda ştiinţei şi a culturii româneşti".

Iar Perpessicius scria: ,,... Articolul d-lui G. Breazul, alături de interesul obştesc pentru muzica românească, cheamă şi o iniţiativă oficială: pe orice căi, această adevărată avuţie veche şi cu totul a noastră, trebuie pusă la adăpost, pierderea ei este, hotărît, înstrăinarea unei părţi din sufletul românesc. Nu gîndeşte la fel şi Ministerul Artelor?" [24].

În urma atîtor glasuri ce s-au ridicat, Ministerul Cultelor şi Artelor cere lui G. Breazul un raport amănunţit [25], apoi un referat cu ,,Propuneri" privitoare la ,,Arhiva fonogramică". Pe acesta din urmă ministerul a pus rezoluţia: ,,Se aprobă acest referat. Să se numească Comisia compusă din domnii G. Georgescu-Breazul, Tiberiu Brediceanu şi D. Kiriac sub preşedinţia d-lui Secretar General N. Crainic”[26]. Ziua de *15 martie 1927*, cînd s-a pus această rezoluţie, este ziua cînd *a luat fiinţă* — după o luptă dîrză, s-ar putea spune — prima *arhivă fonogramică la noi în ţară*. Credem că faţă de documentele prezentate nu mai este nevoie să afirmăm că G. Breazul, şi nimeni altul, este cel care a reuşit să înlăture inerţia organelor oficiale, creînd una dintre „cele dintîi, dacă nu chiar *prima instituţie de stat consacrată melodiei populare naţionale*”[27].

---

[23] G. Breazul, *Pentru muzica populară*, în ,,Ideea europeană", socială, critică, artistică şi literară (continuă ,,Noua revistă română"), an. VI, nr. 147, duminică 15—22 iunie 1924.

[24] Perpessicius, *Ideea europeană, an. VI, nr. 147 de duminică 15-22 iunie 1924*, în ,,Cugetul românesc", an. III, 1924, nr. 2—4. Alte articole, suscitate în parte şi de reluarea amplificată a aceloraşi idei în: G. N. Georgescu—Breazul, *O arhivă fonogramică în ţara noastră*, apărut în ,,Muzica", an. VI, nr. 1, ianuarie 1925, p. 3—11, sînt: I. Valescu, *Muzica populară*, în ,,Clipa", an. II, nr. 56 din 6 iulie 1924; Ilex, *Citind revistele româneşti*, în ,,Înfrăţirea", Cluj, an. IV, nr. 1 121 din 8 iulie 1924; *Culegerea cîntecelor populare*, în ,,Mişcarea literară", an. II, nr. 14 din februarie 1925; ****Revista Muzica*, în ,,Cuvîntul" din 21 mai 1925; N. Crainic, *Un muzeu fonogramic*, în ,,Cuvîntul" din 23 mai 1925.

[25] Scarlat Froda, *De vorbă cu N. Crainic, nou Secretar General*, în ,,Rampa" din 17 mai 1926 (rubrica: ,,Activitatea culturală a Ministerului Artelor").

Activitatea publicistică depusă şi această reuşită fac să crească prestigiul lui G. Breazul. D. Gusti îl invită cu insistenţă la campania monografică de la Nerej (Vrancea), scriindu-i : „Scumpe şi Stimate d-l Breazu. Ne este dor de dumneata !... Drumul, cum am spus, este obositor. Însă, te rugăm să faci sacrificiul a-l întreprinde. Vino, chiar dacă nu vei avea încă aparatul, vei găsi aci un material original de cercetare... Cum să închei mai bine decît încă odată să te rog, vino, dacă poţi...”[28]. Într-o altă scrisoare, trimisă din Fundul Moldovei (raionul Cîmpulung, regiunea Suceava), citim : „Stimate Domnule Breazu. Nu mi-ai răspuns la scrisoarea mea, trimisă acum cîteva zile. Vii ori nu vii, după cum o dorim şi poate o aşteptăm ! Vor fi împreună cu noi şi 6 doctori în frunte cu Prof. Rainer... Dacă nu poţi veni (să fie posibil ?), atunci te rog comunică-mi pe cine trimiţi în loc. Cred că este în *interesul mişcării conduse de dumneata pentru culegerea de folclor muzical* ca să nu ne laşi în suspensie !” ...[29]. Iar Const. Brăiloiu scria, pe o publicaţie a sa, pe care i-a oferit-o : „Lui Breazul, generalisimul folclorist, respectuos omagiu. 7. III. 1928”[30].

Arhiva nu a avut viaţă lungă. Chiar pentru al doilea an, bugetul s-a redus simţitor, pentru ca în anul 1931 să se prevadă doar suma simbolică de zece mii de lei. Dar dacă aceasta nu şi-a putut desfăşura activitatea pe care o dorea iniţiatorul ei, a stimulat cel puţin — la aceasta a avut de spus un cuvînt, după cîte se pare, şi ambiţia — înfiinţarea şi dezvoltarea continuă a „Arhivei de folklore” a Societăţii compozitorilor români, condusă de Const. Brăiloiu.

Încetarea activităţii Arhivei fonogramice n-a însemnat, după cum se înţelege, încetarea preocupărilor folcloristice ale lui G. Breazul. De acum încolo îşi va contura el şi mai bine concepţia sa despre folclor şi va aborda o serie de probleme care-şi aşteaptă continuarea şi desăvîrşirea. Pentru acest considerent, vom căuta să subliniem în continuare pe de o parte ceea ce a mai realizat, iar pe de altă parte ceea ce aduce el mai de preţ la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti. Dar pentru a se înţelege mai bine drumul pe care l-a străbătut, să prezentăm succint situaţia muzicologiei în timpul cînd G. Breazul şi-a început activitatea.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea ia fiinţă — ca urmare a abordării de către diferite alte ştiinţe a unor laturi ale muzicii — *ştiinţa muzicii comparate*. În cadrul acesteia apar, treptat-treptat, pînă în deceniul al treilea al secolului nostru, o serie de ştiinţe independente : etnologia muzicală, psihologia muzicală, sociologia muzicală, estetica muzicală, organologia etc. Îndeosebi etnologia şi psihologia au împins cercetările asupra folclorului muzical, prin preocupările lor cu privire la cultura muzicală a popoarelor zise ,,primitive'', la o dezvoltare deosebită, creînd bazele științifice ale cercetărilor de folclor muzical.

---

[26] Referatul a fost înregistrat sub nr. 12 398 din 15 martie 1927.

[27] G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 480.

[28] Scrisoare din 19 iulie 1927.

[29] Scrisoare din 6 iulie 1928.

[30] Dedicaţia este pusă pe broşura : Const. Brăiloiu, *Patru cîntece populare*, Edit. Soc. comp. rom., Bucureşti, 1928.

Luînd contact cu toate aceste științe în timpul studiilor sale la Berlin, G. Breazul năzuiește și militează din primul moment pentru *crearea la noi a unei științe a muzicii românești*. Cum nu se făcuse nimic pînă atunci în această direcție, trebuia pornit totul de la început. Deoarece știința muzicii a fost de la început o știință istorică, i s-a impus din primul moment înfăptuirea instrumentului științific de muncă absolut necesar : strîngerea tuturor datelor, documentelor, monumentelor, mențiunilor istorice și lingvistice etc. etc. din cronici, scrieri bisericești, manuscrise, literatură beletristică, inconografie etc. privitoare la folclorul muzical românesc. Începută o dată cu lupta pentru înființarea Arhivei fonogramice, această preocupare nu l-a părăsit pînă la sfîrșitul vieții sale, reușind astfel să strîngă un material deosebit de valoros, care a ajutat și va ajuta la lămurirea a o serie de aspecte ale evoluției folclorului muzical și ale dezvoltării folcloristicii muzicale românești. *Făurirea acestui instrument de lucru*, absolut necesar desfășurării activității muzicologilor noștri folcloriști, *reprezintă cea de-a doua mare realizare a lui G. Breazul.*

Pentru George Breazul, folclorul muzical se integrază în ansamblul culturii românești, luînd naștere și dezvoltîndu-se o dată cu această cultură, deci cu însuși poporul român. ,,Plăsmuirile melodice românești s-au definit — afirmă el — o dată cu structurarea sufletului poporului, ca forme proprii și caracteristice de manifestare, de afirmare și exprimare ale firii românești'' [31]. Aceste plăsmuiri se grupează în genuri, care au drept cauză, pe lîngă structurarea amintită, ,,cerințele și însușirile specifice de descărcare a afectelor și manifestare a darurilor înnăscute, de practicare a cúlturilor magice și religioase, de ținere a datinelor și credințelor, de întărire a spiritului de grup particular de oameni, de obște, de popor, de clasificare și afirmare a conștiinței românești'' [32]. Așadar, originea genurilor folclorului muzical românesc este foarte diversă și se află în strînsă legătură cu omul și cu manifestările sale sociale. Pentru că folclorul muzical ,,nu este neutral, independent de împrejurările la care a fost plăsmuit, izvodit; nici nu se cîntă oricînd, independent de stările sufletești sau circumstanțele psihice, individuale sau sociale, care au contribuit la crearea lui''[33]. În decursul istoriei poporului român, ,,curentele de idei, raporturile economice, transformările politice și sociale, nu rămîn fără repercusiuni asupra cursului vieții muzicale'' în întregul ei, ,,ci, influențîndu-i mai profund și real sau mai puțin esențial desfășurarea istorică, stimulîndu-i ori micșorîndu-i sau paralizîndu-i elanul, ele imprimă. . . modificări pe care orice formă de viață le încearcă sub influența mediului natural, spiritual și material al timpului și locului'' [34]. Bineînțeles că aceste modificări nu au loc în cîntecul popular în același grad ca în muzica scrisă, pentru că în folclor acestea au fost ,,mult mai lente și mai neînsemnate de cum s-ar presupune în general, căci ele s-au produs în același ritm de încetineală și în aceeași progresivă transformare ca tot ce e viață, obicei, datină și credință în popor" [35]. Peste aceste transformări a rămas ,,un fond permanent" de elemente și structuri care alcătuiesc ,,tradiția muzicală românească pe care poporul o are lămurit în spiritualitatea sa, o trăiește și participă direct la menținerea și perpetuarea ei, la transmiterea ei de la generație la generație. În valorile expresive ale tradiției românești se reflectă — afirmă G. Breazul — caractere psihofiziologice care diferențiază grupul etnic românesc de altele" [36].

---

[31] G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 92.

[32] *Ibidem.*

[33] *Ibidem*, p. 275.

[34] *Ibidem*, p. 5.

Dar creația populară nu reprezintă numai o valoare cultural-istorică, ci, prin faptul că izvorăște din ,,acea intimă substanță psihică ce lămurește și caracterizează umanitatea specifică a unui popor și a unei epoci"[37], și o incontestabilă valoare educativă. În cîntecul popular în general sînt cuprinse ,,valori formative care, conștient, intenționat ori nu, au fost totdeauna folosite de popor pentru trezirea și menținerea spiritului de obște, de solidaritate și închegare a comunității, a grupului social, ca și pentru cristalizarea și clarificarea conștiinței" poporului [38]. Această concepție privitoare la valoarea educativă a folclorului îl duce pe G. Breazul la *crearea unei pedagogii muzicale moderne românești*, bazată pe folclor.

Ideea de a folosi cîntecul popular în predarea muzicii este mai veche[39], deci nu-i aparține lui; dar îi aparțin întru totul fundamentarea științifică a acesteia și traducerea ei în faptă [40]. Folosirea folclorului ca mijloc de educație muzicală îl preocupă încă din anul 1919, cînd scria că ,,este o povară destul de grea aceea de a face educație muzicală poporului românesc prin muzica lui populară"[41]. G. Breazul nu vedea această educație limitată doar la școală, ci și la creația cultă, pe care o dorea legată cît mai puternic de folclorul românesc. Tocmai din această dorință a rezultat — după cum afirmă mai tîrziu — ideea fundării Arhivei fonogramice, în care avea să se lucreze la strîngerea și studierea manifestărilor muzicale ale poporului [42]. Și pentru că își dădea perfect de bine seama de cît de grea ,,povară" îl aștepta, a militat pentru înființarea unei Catedre de enciclopedie și pedagogia muzicii la Conservator, pe lîngă care a cerut să funcționeze, facultativ, și un ,,seminar de folcloristică muzicală în care viitorul profesor să capete inițiere în problemele și metodele de lucru relative la folclorul românesc, în scopul strîngerii elementelor necesare unui cît mai firesc și mai românesc învățămînt muzical" [43].

---

[35] G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 100.

[36] *Ibidem*, p. 92.

[37] *Ibidem*, p. 523.

[38] G. Breazul, *Colindele...*, Întîmpinare critică, Edit. ,,Scrisul românesc", Craiova, f.d. (,,Melos", Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul), p. 11.

[39] Vezi G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 158—663.

[40] Să se vadă, în această privință, lucrările sale : *Un capitol de educație muzicală*, extras din *Omagiu lui Constantin Kirițescu*, București, 1937 ; *Die Musikerziehung in Rumänien*, extras din *Mélanges D. Gusti*, I, București, 1956 (,,Archives pour la science et la réforme sociale", Organ de l'Institut Social Roumain, an. XIII, p. 47—95) ; *Educația muzicală în școala primară*, extras din ,,Revista de pedagogie", an. VIII, caietul 2, Cernăuți, 1938 ; *Muzica în școalele de grad secundar*, în ,,Revista Generală a Învățămîntului", an. XXV, nr. 7—8, București, 1937 ; *Patrium Carmen*, p. 569—702, unde înmănunchează ideile importante din tot ce scrisese mai înainte.

[41] G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 427.

[42] *Ibidem*, p. 10.

[43] Din referatul înaintat ministerului în anul 1926, prin care cerea înființarea catedrei, ,,Rampa" din 14.X.1926 anunța deschiderea cursului de Enciclopedia și pedagogia muzicală, dar ,,seminarul de folcloristică muzicală" a fost deschis de Const. Brăiloiu de-abia după anul 1930.

Pentru făurirea unei noi pedagogii muzicale româneşti, G. Breazul a luptat prin toate mijloacele posibile : memorii, articole de presă, studii, colaborare la elaborarea programelor analitice, manuale didactice etc., ceea ce i-a permis să-şi atingă scopul dorit. Aceasta reprezintă cea de-*a treia mare realizare a lui G. Breazul.* Din această luptă — mai ales din teoretizările asupra valorii educative a muzicii populare —, folcloristica muzicală s-a ales cu o serie de probleme teoretice rezolvate, care au ajutat şi ajută la dezvoltarea ei mai departe.

Dintre contribuţiile teoretice ale lui G. Breazul privitoare la folclorul muzical românesc — cu valabilitate însă şi pentru folclorul altor popoare — menţionăm doar cîteva, care ni se par mai importante.

Prin împărţirea creaţiilor muzicale populare în ,,melodii ale grupului'' şi ,,melodii ale individului'' [44], ne oferă prima *explicaţie sociologică din folcloristica muzicală românească* a unei probleme socotite de obicei ca aparţinînd domeniului strict muzical. Este vorba de diferenţa netă care se constată — din punct de vedere ritmic, melodic, ornamental, al ambitusului şi al agogicei — între melodiile interpretate în mod obişnuit individual sau în grup.

Problema influenţelor şi a preluărilor a preocupat şi preocupă intens pe muzicologi. Răspunsul dat acestei probleme nu ţine numai de curentele ideologice, ci adesea şi de cele politice. G. Breazul nu neagă nici influenţele şi nici preluările, ci afirmă că — aşa cum se întîmplă în realitate şi cum susţin şi muzicologii fără idei preconcepute — acestea nu sînt în stare să altereze însăşi fiinţa creaţiei populare, fie ea românească sau a altui popor, deoarece poporul respectiv ,,ori n-a primit şi nu şi-a însuşit ceea ce nu se potriveşte firii sale, ori potrivit firii sale, a modificat ceea ce era parţial acceptabil'' [45].

În etnomuzicologie se susţine de către unii că, datorită ,,naturii umane'' şi ,,fondului comun'' de sunete, n-ar fi posibil decît poate mai tîrziu să se determine *trăsăturile caracteristice ale muzicii unui popor.* G. Breazul are o altă părere — şi pe bună dreptate, după noi — afirmînd : ,,Substratul comun de viaţă sufletească a omului de pretutindeni şi de totdeauna, ca şi caracterul omogen al muzicii populare în general, poate să ne descopere elemente asemănătoare sau chiar identice. . . în muzica tuturor popoarelor, şi cu atît mai mult în muzica popoarelor pe care istoria le arată sub dependenţa aceloraşi condiţiuni de soartă sau cultură'' [46]. Aceasta nu înseamnă însă că se poate tăgădui, sau nu se poate recunoaşte originalitatea formulelor melodice şi ritmice, de pildă, sau a altor elemente muzicale comune diferitelor popoare, deoarece ,,dacă în diferenţa dintre individ şi grup social se descoperă criteriul care poate deosebi cîntecul individual de cel colectiv. . . ; dacă în sînul aceluiaşi popor românesc se definesc particularităţi regionale, trebuie să admitem diferenţe de la naţiune la naţiune, chiar în reflexul aceloraşi influenţe provenite din afară, popoarele formîndu-şi *idiome muzicale naţionale,* folclorul muzical al fiecărei naţiuni'' [47]. Teza este deosebit de valoroasă, întrucît îmbie la căutare, la cercetare. În cercetările-i proprii, G. Breazul identifică elemente muzicale — mai apoi s-au identificat și melodii, moduri, elemente de stil etc. —, care de la curțile domnilor au trecut la burghezia orășenească, apoi la conacele boierești pentru ca de aici să se infiltreze, prin lăutari, la sate [48]. Multe din acestea au dispărut din practica poporului, iar cele care au rămas au primit amprenta românească, deci pot fi recunoscute ca atare.

---

[44] G. Breazul, *Patrium Carmen,* p. 91—92 şi 101.

[45] Idem, *Colindele. . .,* p. 11 ; vezi şi *Patrium Carmen,* p. 92.

[46] Idem, *Patrium Carmen,*p. 90.

[47] *Ibidem,* p. 91—92.

Despre *metoda comparării* în cercetarea folclorului se vorbește la noi încă din anul 1861. Al. Odobescu pentru literatură și obiceiuri, N. Filimon, T. T. Burada, D. G. Kiriac și alții pentru muzică, preconizează folosirea metodei comparate în cercetarea folclorului. Singurii care au încercat să aplice în mod real această metodă au fost Al. Odobescu și T. T. Burada, dar rezultatele obținute sînt minime din cauza nivelului cunoștințelor de pe acea vreme. Cu G. Breazul începe cu adevărat aplicarea acestei metode în folcloristica românească. Comparația este aplicată, începînd de la motive melodice sau ritmice pînă la melodii întregi, fie ele transcrise sau preluate, privind popoare vecine sau mai îndepărtate de noi, creația cultă sau cea bisericească [49].

Dispunînd de o bogată informare muzicologică, posedînd un material folcloric imens, provenit atît din culegeri cît și din publicații și manuscrise românești și străine, mai cunoscînd pe deasupra muzicile gregoriană și bizantină, G. Breazul a putut ajunge din confruntarea acestora la rezultate deosebit de valoroase privind structura plăsmuirilor muzicale românești. Muzicologii din trecut, și chiar mulți dintre cei de astăzi, pun accentul în studiile lor mai ales pe elementele muzicii (sunete și intervale). Cercetările de psihologie muzicală din zilele noastre au ajuns însă la concluzia că nu elementele izolate interesează în arta muzicală în general, cît ansamblurile organizate din acestea, deoarece numai acestea „fac parte din experiența istorică" atît a auditoriului obișnuit, cît și a creatorului [50]. Defapt, psihologii nu fac decît să confirme și să explice realități pe care muzicologii le semnalau încă de mult. S-a afirmat, de pildă, despre muzicile bizantină și gregoriană că ambele se bazează pe formule melodice, că „ehurile" și „tonurile" se disting nu atît prin structura modurilor, cît prin formulele melodice pe care le folosesc [51]. Din cercetarea melodiilor populare românești, G. Breazul ajunge la concluzii similare : „. . . . ca primă condiție, absolut necesară, a muzicii populare tradiționale românești, trebuie să presupunem — afirmă el — *existența formulelor melodice* care caracterizează firea muzicală a poporului, produse și însușite ca bunuri spirituale comune și ca mijloace de recunoaștere, de comunicare și înțelegere a obștei românești" [52]. Lucrurile se prezintă la fel și în ceea ce privește muzica altor popoare. Un etnolog afirma, de pildă, că „singurul reproș pe care de obicei îl aduc europenii muzicienilor Africei negre este că repetă pînă la saturație motive care nu sînt lipsite de farmec dar care au, în general, defectul că sînt prea scurte" [53]. Cu privire la figurile logice din gîndire, Lenin spunea : ,,...Activitatea practică a omului a trebuit să pună de miliarde de ori conștiința umană în situația de a repeta diferite figuri logice pentru ca ele să poată căpăta semnificația unor axiome" [54]. Formulele melodice și ritmice pe care le găsim circulînd în absolut toate genurile creației populare au desigur aceeași trăinicie și pentru aceleași considerente ca și figurile logice. Sesizarea lui G. Breazul prezintă o valoare deosebită tocmai pentru că formulele sînt ,,figurile logice" ale gîndirii muzicale populare, reprezintă ,,ansambluri organizate" de înălțimi și durate constituite de către experiența istorică a maselor.

---

[48] Vezi G. Breazul, *op. cit.*, p. 77—79.

[49] *Ibidem*, p. 318—329, 442—465 ; idem, *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, 1756—1956, București, 1957, p. 89—162.

[50] Robert Francés, *Psychologie musicale*, în „Encyclopédie de la musique", vol. III, Paris, Fasquelle, 1962, p. 513.

[51] Cf. A. Gastoué, *L'art grégorien*, Paris, 1911, p. 128 ; idem, *L'Art grégorien. Les origines premières*, în „La Tribune de Saint-Gervais", sept.-oct. 1900, p. 273 ; idem, *Les origines du chant romain*, Paris, 1907, p. 128, 146 ; M. Emmanuel, *Historie de la langue musicale*, Paris, 1928, p. 190 ; Le Père J. D. Petresco, *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932, p. 22—32 ; Gh. Ciobanu, *Istoricul clasificării modurilor*, în „Muzica", 4 (1954), nr. 4, p. 12.

[52] G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 131.

O altă problemă mult dezbătută, la a cărei justă rezolvare participă G. Breazul, este cea a originii modurilor populare. S-a susținut mult timp, și încă se mai susține, că aceste moduri își au originea în muzica bisericească medievală, dacă nu chiar în cea antică grecească. Singură *pentatonia* ar aparține primei faze de evoluție a muzicii, deci ar avea o altă origine. Dar și aceasta — afirmă G. Breazul — ,,ca orice scară, de altfel, indică o mare dezvoltare". În consecință, trebuie să se admită existența unei faze anterioare : prepentatonia. Ceva mai mult, după părerea sa, trebuie să se admită și în cadrul prepentatoniei o ordine evolutivă a scărilor : bicordia, tricordia și tetracordia [55]. Meritul lui G. Breazul este că cercetează cel dintîi, în mod amplu, problema modurilor în cîntecul popular românesc ; teoretizează asupra scărilor prepentatonice, îmbogățind terminologia de specialitate prin introducerea expresiilor : *oligocordie* și *stenohorie* ; arată cu exemple concrete că în cîntecul popular românesc se întîlnesc toate scările pentatonice, inclusiv cele pe care teoreticienii anteriori nu le întîlniseră ; prezintă exemple de scări pentatonice *hemitonice* și *ditonice* ; pornind de la materialul muzical românesc, lansează ipoteza terței mici ca ,,protocelulă formativă" a scărilor pentatonice [56], idee pe care prof. Leo Kestenberg (Praga) o socotea ,,de o decisivă și fundamentală însemnătate" [57]. Dacă, pe de o parte, scările prepentatonice trec prin evoluție în scări pentatonice și de la acestea se ajunge, prin introducerea pienilor de către practica populară, la scările eptatonice, iar, pe de altă parte, dacă vechimea pentatonicei este plasată pentru cultura mesopotamo-babiloneană între anii 3 500 și 2 500 î.e.n. și pentru cea grecească pe la 750 î.e.n. [58], înseamnă că sistemul modal românesc, în ansamblul său, are origine precreștină. G. Breazul afirmă : ,,. . .heptanonia aflată în cîntecul popular românesc nu este de proveniență creștină, ci este precreștină, cum precreștine sînt oligocordiile prepentatonice și pentatonicele''[59]. În felul acesta, el a demonstrat în mod convingător netemeinicia menționatei afirmații a atîtor muzicologi străini și români.

---

[53] Maurice Delafosse, *Civilisation Negro-Africaine*, Paris, Libr. Stock, 1925, p. 129.

[54] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, în *Opere complete*, ed. a 2-a, vol. 29, București, Edit. politică, 1966, p. 161.

[55] Const. Brăiloiu, Walter Wiora și alți etnomuzicologi fac distincție — și pe bună dreptate, considerăm — între scările cu trepte succesive (pe care le numesc : bicordii, tricordii și tetracordii) și cele care conțin și salturi (pe care le numesc : bitonii, tritonii, tetratonii). Faptele fiind mult mai complexe decît le prezintă școala comparativă berlineză, de care ține și G. Breazul, ordinea strict evolutivă menționată nu este acceptată, o tetratonie putînd fi anterioară, de pildă, unei tricordii sau chiar unei bicordii.

[56] Vezi G. Breazul, *Studii de folklor muzical*, în ,,Cercetări folklorice", I, București, 1947, p. 1—22. (Cercul de studii folclorice). Studiul acesta reprezintă doar prima parte din cercetarea problemei modurilor, fiind reluat, cu încă o parte, în *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, apărut în ,,Studii de muzicologie", I, Edit. muzicală, București, 1965, p. 7—61. Vezi și G. Breazul, *Istoria muzicii românești*, Tipografia și Litografia Învățămîntului, București, 1956, p. 21—27 (Ministerul Culturii. Conservatorul ,,Ciprian Porumbescu").

[57] Dintr-o scrisoare adresată lui G. Breazul pe data de 12.X. 1937.

Tot în legătură cu modurile subliniem ideea, pe care G. Breazul nu a dezvoltat-o îndeajuns, că modul nu înseamnă atît — sau numai — ordinea tonurilor și a semitonurilor în cadrul octavei, cît ,,mai ales, elementele structurale, motivele melodice și ritmice constitutive, caracteristice'' [60]; noi am spune, în primul rînd, formulele melodice. Privind melodiile populare prin prisma acestei idei, ne putem explica mai bine de ce modurile în care apar nu pot fi explicate mulțumitor prin nici o teorie modală cunoscută.

În sfîrșit, menționăm o ultimă problemă, care l-a preocupat timp de aproape trei decenii fără să o rezolve definitiv, dar care merită să ne rețină atenția cel puțin pentru premisele de la care a pornit dacă nu și pentru ceea ce a făcut. Este vorba de *originea tracică a muzicii populare românești.*

În căutarea datelor privitoare la muzica populară, G. Breazul a dat peste o serie de referiri la legătura culturii spirituale românești cu aceea a vechilor populații de pe aceste meleaguri, în speță cu cultura veche tracă. Aceste referiri provin nu numai de la români, ci și de la unii specialiști străini, cum ar fi Curt Sachs, muzicolog cu renume mondial. Pornind de la aceste date, a căutat să strîngă și ceea ce antichitatea ne-a lăsat privitor la muzica geto-tracă. În urma confruntării datelor obținute, G. Breazul ajunge la concluzia că originea colindelor, a cîntecelor rituale de secetă, ca și altor ,,obiceiuri practicate de popor pînă în vremea din urmă, de pe poziția productivității muncii'', trebuie căutată în ,,acea muzică orgiastică din cultul lui Dionisios și al lui Bachus, muzica saturnaliilor, a brumaliilor și a rozaliilor, a practicelor magice, a ceremoniilor, incantațiilor. . .'' [61]. S-a izbit însă de lipsa melodiilor. Dar se întreabă : ,,realitățile muzicale care au provocat atît de elogioase aprecieri din partea scriitorilor antici au pierit cu totul, au dispărut fără nici o urmă''? [62]. Consideră că ,,fără culegeri de melodii din cele mai adînci straturi sociale și din diferite genuri de muzică populară — începînd cu cîntecele și jocurile de copii, cu cîntecele rituale de muncă, de leagăn și pînă la bocet — și fără prealabile și temeinice studii folclorice, o discuție de această natură nu poate duce la rezultate'' [63]. De aceea, renunță la munca de identificare a vechilor intonații trace în folclorul românesc cu atît mai mult, cu cît i-au lipsit melodiile necesare, iar studii în problemă nu s-au făcut, rămînînd să se oprească ,,asupra *materialului sonor* din care este alcătuit melosul popular și asupra principiilor de organizare a lui, în forma expresiei artistice'' [64]. După ce discută problema sistemelor modale prepentatonice, pentatonice și heptatonice, ajungînd

---

[58] Cf. G. Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. . .*, p. 35.

[59] G. Breazul, *Istoria muzicii românești*, p. 27.

[60] Idem, *Muzica în primele veacuri ale creștinismului*, în ,,Raze de lumină'', revista studenților în teologie din București, an. VI, nr. 5, noiembrie-decembrie 1934, p. 437.

[61] Idem, *Istoria muzicii românești*, p. 10—11.

[62] *Ibidem*, p. 21.

[63] *Ibidem.*

[64] *Ibidem.*

– după cum am menţionat – la concluzia că sînt precreştine şi că provin de la populaţiile băştinaşe, conchide că ,,cel puţin în latura sistemului muzical diatonic precreştin, muzica tracică şi cea românească se verifică reciproc''[65]. Problema este complexă, desigur, dar calea indicată de G. Breazul merită deosebită atenţie.

Am prezentat foarte pe scurt preocupările lui G. Breazul în domeniul cercetării folclorului românesc. Cele trei mari realizări ale sale, şi anume : 1) *înfiinţarea Arhivei fonogramice* ; 2) *strîngerea datelor, menţiunilor, documentelor şi monumentelor muzicale folclorice* ; 3) *fundamentarea pedagogiei muzicale moderne româneşti pornind de la folclor*, ca şi soluţiile pe care le-a dat unor probleme teoretice de primă importanţă pentru dezvoltarea mai departe a folcloristicii noastre muzicale ne îndreptăţesc să-l considerăm ca unul dintre întemeietorii etnomuzicologiei româneşti, am zice chiar primul.

L'APPORT DE G. BREAZUL AU DÉVELOPPEMENT DE LA SCIENCE DU FOLKLORE MUSICAL ROUMAIN

Si la notation des premières mélodies roumaines date environ de 1650, et l'action délibérée de recueil prend naissance à peu près vers 1850, la recherche systématique, par moyens mécaniques, commence à peine dans la troisième décade de notre siècle, quand ont été créées à Bucarest deux Archives : l'une dans le cadre du Ministère des Cultes (1927) et l'autre dans celui de la Société des Compositeurs Roumains (1928). L'initiateur de la première Archive est le professeur George Breazul, personnalité proéminente de la musicologie roumaine. L'article présente l'apport de cet éminent musicologue au développement de la base scientifique des études folkloriques musicales roumaines en soulignant surtout sa contribution théorique.

Comme dans d'autres pays de l'Europe Centrale et de l'Est, la collection et l'étude systématique du folklore musical commence à la fin du siècle passé, étant engendrées par la création d'une école musicale nationale et la «découverte » de la musique populaire (paysanne).

Aucune intervention faite auprès des autorités par D. G. Kiriac, éminent musicien, en vue de soutenir une telle action, n'a eu de résultat. Au lendemain de la première guerre mondiale le problème d'une école musicale nationale se pose de nouveau, avec plus d'acuité et concomitamment celui des recherches du folklore, mais toujours sans résultat.

En 1924, G. Breazul revient de Berlin, où il avait parachevé ses connaissances musicales. Ses projets sont : soutenir l'idée d'axer la création musicale roumaine sur le folklore ; créer une science musicale roumaine ; créer également une pédagogie musicale moderne, basée sur le folklore. Pour ce faire, il était nécessaire d'abord de fonder une institution s'occupant de la collection systématique et de l'étude du folklore. Différentes propositions et différents mémoires adressés aux autorités restent, de même, sans résultat. Néanmoins, il n'abandonne pas son idée et la soutient dans la presse, avec des arguments scientifiques. A la suite de cette nouvelle

---

[65] G Breazul, *Istoria muzicii româneşti*, p. 27.

action, un véritable courant d'opinion publique prend naissance qui décide enfin le ministre du département des Cultes et des Arts d'abord à organiser une Archive Phonogramique à Bucarest le 15 mai 1927. En 1932, l'Archive possédait un nombre de 7 000 mélodies recueillies.

En ce qui concerne les autres objectifs, G. Breazul soutient la création musicale inspirée par le folklore, à l'aide d'articles et de chroniques hebdomadaires. Il réussit à créer — en recueillant des données et des documents sur la musique roumaine, – un véritable instrument de recherche scientfique pour les autres musicologues et folkloristes roumains. Il pose les bases de la pédagogie musicale roumaine, qui a été appréciée élogieusement, entre les deux guerres mondiales, par les spécialistes d'Europe, d'Amérique et d'Asie.

Parmi ses contributions théoriques dans le domaine des études concernant le folklore musical, l'article mentionne :

— l'explication sociologique de certains problèmes considérés, habituellement comme appartenant exclusivement au domaine musical ;

— son opposition nette à la théorie qui soutenait que le peuple ne crée pas, mais emprunte ses mélodies à l'église et aux classes dirigeantes, ou que seuls certains peuples seraient capables de créer. Breazul démontre que le peuple repousse «ce qui ne s'adapte pas à son être », et modifie ce qui lui est partiellement acceptable ;

— G. Breazul affirme la possibilité de déterminer les traits caractéristiques de la musique populaire, en se référant aux modifications subies par les mélodies empruntées, sous l'influence de la structure de la création propre ;

— il suit une série de mélodies empruntées par des Roumains, ou à des Roumains montrant en même temps les modifications qu'elles ont subies :

— il démontre l'existence des formules mélodiques et met en évidence leur rôle dans la musique populaire roumaine ;

— il illustre par des exemples l'existence de tout un système prépentatonique et pentatonique dans le folklore roumain, beaucoup plus riche que ne l'avaient soutenu les théoriciens ; puis le passage de ces systèmes dans le système heptatonique. Par le fait que tous ces systèmes s'enchaînent logiquement et naturellement, on démontre leur existence préchrétienne et par cela même le non fondé des théories selon lesquelles les modes populaires seraient issus des modes des anciens Grecs ou de ceux du moyen-âge, byzantins ou grégoriens.

G. Breazul peut être considéré comme le premier des fondateurs de l'ethnomusicologie roumaine.

67 988

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

54.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** *(Regiunea Hunedoara)*, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838,** ediție critică de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 5—6 p. 409—534, București, 1966

I P. I. – c. 3970

43.407

Lei 1[illegible]. –24